3|X I
Sept mber
1958



DAS KUNSTWERK



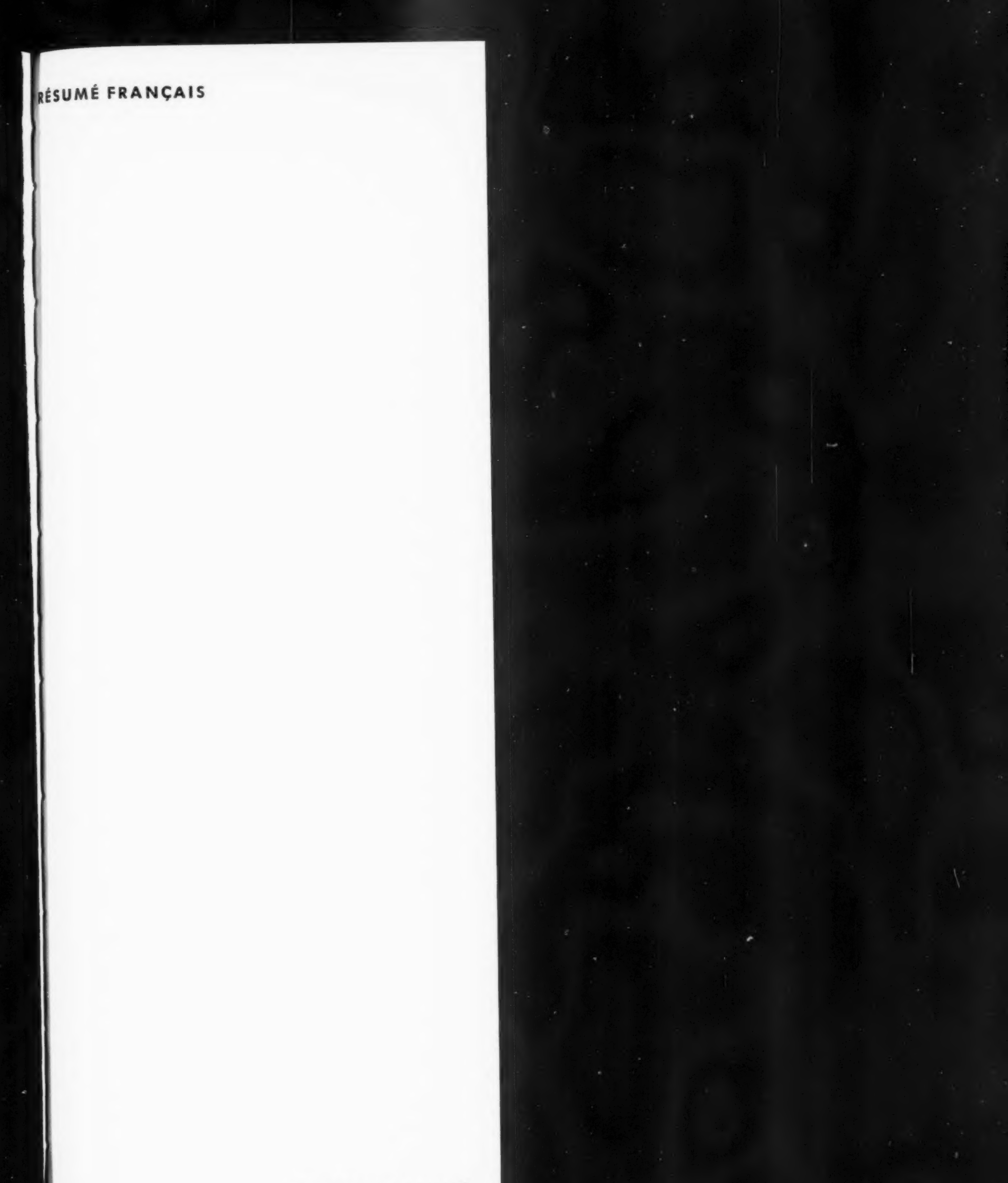
Aus dem Jahre 330 vor Christus

stammt diese tarentinische Silbermünze, die in fünffacher Vergrößerung die heute als Dressurakt bekannte Levade eines Pferdes damals als Kampfstellung zeigt. Die Plastik dieser formschönen Münze ist in diesem werkgerechten Foto hervorragend wiedergegeben. Der Fotograf betreibt die Numismatik als Lieblingsbeschäftigung. Er ist mit vielen wissenschaftlich-technischen Artikeln an die Öffentlichkeit getreten. Nunmehr übernimmt er dieses Referat in unserer Redaktion, um im Zuge der Zeit Naturwissenschaft und Technik noch mehr als bisher zu Worte kommen zu lassen. Weil in der Redaktion auf allen Gebieten Männer und Frauen tätig sind, die wissenschaftliche Kenntnisse mit praktischen Erfahrungen vereinen, erwarb die Frankfurter Allgemeine den Ruf als Zeitung für Deutschland. Einen guten Ruf hat die Frankfurter Allgemeine Zeitung auch als Insertionsorgan, das für die Inserenten so erfolgreich ist wegen seiner fast gleichmäßigen Verbreitung über das Bundesgebiet mit einer Auflage, die von Montag bis Freitag über 200000 Exemplare und samstags über 275000 Exemplare beträgt. Sie wird außerdem in 82 Ländern der Erde gelesen als

ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND



RÉSUM



RÉSUMÉ FRANÇAIS

ENGLISH RESUMÉ

LA RESTAURATION DU RETABLE DE MERODE (p. 3)

La restauration d'une peinture peut être divisée en trois phases : reconstitution de la structure du tableau, suppression du vernis endommagé et des traces de restaurations précédentes, réparation des portions détériorées. Personne ne contestera la nécessité de tout entreprendre pour réparer les imperfections dans la structure physique d'un tableau quand celles-ci menacent sa conservation. Le type de restauration et son importance sont en grande partie affaire d'opinion. Il n'y a aucune règle, si ce n'est des règles négatives, à savoir que les réparations doivent s'en tenir à un minimum et qu'elles ne doivent pas être poussées trop loin.
On dit fréquemment des premiers restaurateurs qu'ils ne sont arrivé à rien si ce n'est à falsifier les intentions de l'artiste et ceci à une époque où toute restauration, dès qu'elle était possible, était entreprise. Néanmoins, le spécialiste le plus compétent était obligé de tenir compte des désirs de ses supérieurs et de réharmoniser le tableau comme un tout. Par réaction, on est passé d'un extrême à l'autre : seules les places endommagées furent améliorées et « maquillées ».
La restauration moderne doit lutter contre cette idée fallacieuse que l'examen scientifique (infra-rouge, rayons X, analyses chimiques des couleurs, etc. ...) pourrait résoudre tous les problèmes : ceux l'attribution, de l'identification et de la remise en état.
L'analyse de la pellicule de peinture qu'a faite Coremans sur le retable de Gand de Van Eyck a montré que les oeuvres flamandes étaient exécutées à la peinture à l'huile et que ce n'était qu'accidentellement qu'une zone limitée l'était à la peinture à l'eau. Le retable de Merode confirme cette expérience. Il consiste en trois volets de chêne en bon état, légèrement déformés et quelque peu fendillés. Chaque volet est parcouru par une fente verticale. La couche de couleur du tableau a été bien conservée, elle est simplement assombrie par le vieux vernis. Tous les volets présentaient des éraflures et des fendillements. Aux différentes époques, cette peinture a été diversement restaurée. On ne peut rien établir de précis à ce sujet. Sur le retable de Merode, comme nouvel agglutinant, on a injecté de la gélatine aux endroits craquelés. Toutes les irrégularités ont été réparées par l'envers du tableau, les fentes nettoyées, recollées et consolidées par des fragments de chêne. Par mesure de protection on y a étendu deux couches de peinture à l'huile. Le tableau est actuellement conservé dans une salle climatisée. La pellicule de couleur a été nettoyée principalement avec de l'alcool et de l'acétone.
Dans l'ensemble, domine l'idée que les anciens maîtres auraient reporté sur leur tableau les dessins préparatoires et ne les aurait plus transformés ultérieurement. Mais souvent, d'importantes modifications ont été apportées à l'ébauche de l'oeuvre. Sur le retable de Merode, on a pu relever des corrections de diverses sortes. Par exemple, le portrait de la femme du donateur est une idée qui a été rajoutée ultérieurement par l'artiste, ainsi qu'on l'a établi lors de la restauration.
Après le nettoyage, on enduit toute la surface avec un vernis à retoucher. Après la réparation des portions endommagées, un vernissage final et l'application d'une mince couche de cire terminent la restauration.

William Suh[...]

LE RETABLE DE MERODE (p. 4)

Un des chefs-d'oeuvre de la peinture flamande a été vendu au Metropolitan Museum de New-York pour $ 1.000.000. Dans un écrit adressé au Roi des Belges, vingt-deux directeurs de musée et professeurs d'université ont protesté contre ce déplacement. Mais, étant donné qu'en Belgique, il n'existe aucune interdiction d'exportation pour les trésors artistiques nationaux, cette protestation est restée sans effet.
Ce tableau a dû être célèbre dès l'époque de son exécution, car nous en possédons deux copies aux musées de Bruxelles et de Cassel. Il a sans doute été peint dans la troisième décade du XVè siècle. Au cours des cent dernières années, on a proposé divers noms pour l'attribution de ce tableau. En premier lieu, on parla du Maître du Triptyque de Merode, puis on l'attribua au Maître de Flémalle. Sur ces entrefaites, on a découvert plusieurs tableaux qui présentent tous le même facture artistique. Actuellement, on attribue ces tableaux à Robert Campin, qui, au début du XVè siècle, avait un atelier à Tournai et dont nous savons qu'il comptait Jacques Daret et Roger van der Weyden parmi ses élèves. Le format relativement petit du Retable de Merode (60 cm de hauteur), permet d'établir que celui qui l'a commandé ne le destinait pas à la décoration d'une église mais que, dès l'origine, il fut conçu comme un retable privé.

Fritz Neuga[...]

GEORGES DE LA TOUR (p. 13)

Après sa mort, le nom de Georges de la Tour est tombé dans un oubli complet. Il n'y a pas même vingt ans, on ne connaissait que sept tableaux qui puissent lui être attribués. Depuis lors, ce chiffre a pu être doublé. Il nous reste donc de Georges de la Tour deux fois moins d'oeuvres que de ce peintre si proche de lui, Vermeer de Delft. Nous ne sommes pas riches en renseignements chronologiques. Actuellement, on estime pouvoir faire remonter sa date de naissance à l'année 1593. Il appartiendrait ainsi à la même génération que Louis le Nain, Jacques Callot, Claude Vignon et Nicolas Poussin. Son origine lorraine semble établie avec certitude. En 1618, il se fixe à Lunéville, s'y marie quelques années plus tard et y meurt le 30 janvier 1652. Le fait qu'il ne soit pas mentionné sur les registres de la ville entre 1621 et 1622 ainsi qu'entre 1639 et 1642, permet de supposer que, durant ces périodes, il était parti en voyage, vraisemblablement aux Pays-Bas ou en Italie.
La rareté des documents ne signifie nullement que la Tour ait mené une existence retirée. Avec Callot et Bellange, il était attaché à la cour de Charles IV de Lorraine. Il reçut de lui ainsi que de divers autres dignitaires lorrains nombre de commandes. En ce qui concerne les années d'apprentissage de la Tour, on ne peut émettre que des suppositions. Au lendemain de l'année 1600, l'Europe fut fascinée par les nouvelles possibilités que la peinture de Michel-Ange Caravage (1573—1610) avait dégagées. L'art réaliste brutal du Caravage, renforcé par sa technique d'un éclairage par une source lumineuse artificielle, avait soulevé à Rome, vers la fin du XVIè siècle, l'indignation des mécènes ecclésiastiques, mais en revanche, suscité l'enthousiasme des collectionneurs et des artistes. Comme le Nain, Honthorst, Terbruggen, Ribera et beaucoup d'autres artistes européens de valeur, dans sa jeunesse, la Tour subit lui aussi l'influence du style du Caravage. De toute manière, la Tour était dès l'origine un réaliste et, quelle qu'ait été son abstraction constructiviste, il l'est demeuré. Le choix

des thèmes de ses premières toiles est favorable à ses tendances réalistes. Les deux versions du « Joueur de lyre » comme le « Saint Jérôme » montrent déjà un attachement si entier au réalisme que l'on a eu des doutes sur l'attribution à la Tour et que l'on a cru à la provenance espagnole de ces toiles. La technique de l'éclairage par une source lumineuse du Caravage n'est pas encore très approfondie, aussi peut-on admettre, qu'à cette époque, la Tour n'avait pas encore pris contact avec le Caravage. Les premières toiles dans lesquelles il fait usage de la technique d'éclairage du Caravage, donnent déjà à la lumière une toute autre fonction que celle d'un dévoilement du réel.
Si l'on compare le « Saint Jérôme dans sa cellule » du Louvre avec la version antérieure, on découvre tout ce qu'il y a de nouveau. A la place d'un éclairage est introduite une lumière qui fait apparaître le clair et l'obscur comme des éléments indépendants. Dans les tableaux éxécutés selon toute vraisemblance dans la période postérieure à 1630, la lumière devient de plus en plus autonome. Plus les tableaux sont peints tardivement et plus se perd la possibilité d'inter-prétation univoque du thème de l'oeuvre. En comparant l' « Adoration des bergers » de la Tour avec l' « Adoration des bergers » de Honthorst (musée de Cologne), on voit clairement quel degré d'abstraction la Tour a atteint au cours de son évolution. L'échelle des coulours est limitée à quelques tons; auprès de celle de Honthorst, qui est plus en diagonales, baroque donc, la composition de ce tableau semble géométrique et statique. La Tour amène toutes ces recherches à un premier point de perfection dans les deux versions de la « découverte de Saint Sébastien ». Maintes de ses oeuvres ultérieures peuvent surpasser la valeur de ces représentations, néanmoins, elles gardent une place particulière dans l'ensemble de son oeuvre. Ses premières recherches comme ses abstractions de maturité y sont exprimées. C'est le seul tableau de la Tour que nous ayons con-servé, dans lequel il ait réussi à unir la représensation d'un sujet dramatique avec une composition d'une extrême rigueur géométrique.
Selon toute vraisemblance, les autres toiles de la Tour ont été éxécutées après son voyage de 1639—1642. La désignation et les hypothèses sur l'identification des thèmes des cinq derniers tableaux connus jusqu'à présent, ont donné lieu à quelques controverses. Il leur manque entièrement la mise en évidence concrète d'un thème, en ce sens que l'on ne pourrait lier à une oeuvre, sans équivoque possible, une scène de la thématique chrétienne ou mythologico-païenne. Mais, il est également impossible de parler de représentations de la vie quotidienne dans le sens de celles de le Nain. Le premier exemple du style de maturité de la Tour est sans doute la toile intitulée « le prisonnier » (Epinal). Le tableau dit « la femme à la puce » du musée de Nancy lui est très proche. La « Madeleine » du Louvre est la seule oeuvre dont nous connaissions le titre avec certitude. Mais, c'est précisément dans ce tableau que l'on peut voir combien la Tour dans sa maturité s'entend à ramener chaque évènement et chaque état à une situation d'une portée humaine générale. Ceci vaut également pour l' « Enfant nouveau-né » (Rennes); admettons l'hypothèse qu'il s'agisse d'une représentation de la naissance du Christ : on ne peut guère se libérer davantage d'un thème établi depuis des siècles que ne le fait la Tour dans cette oeuvre.
Aussi bien l'art de la Tour que celui de Vermeer apparaissent comme des véri-fications esthétiques du « Discours de la Méthode » de Descartes (1637), chez qui la méthode mathématique, « géométrique », est exposée comme universel-lement valable pour la science et pour l'art. Dans son « Esquisse d'un histoire spirituelle de la Mathématique ", Max Bense a défini l'esprit géométrique de l'époque du rationnalisme classique comme l'esprit du calcul infinitésimal et il a attiré l'attention sur son affinité avec la géométrie des courbes de l'art baroque. Sans nul doute, la géométrie de Vermeer et la Tour n'est pas liée à la géométrie des courbes du calcul différentiel et intégral, mais à la geométrie « élémentaire » que la Renaissance connaissait déjà. La position si singulière des deux maîtres parmi les peintres contemporains du XVIIè siècle se trouve également fondée sur cette représentation différente de la géométrie. d'un point de vue positif, ceci signifie un détachement de cet engagement dans son propre temps auquel se rattachent sans conflit les simplifications observées chez la Tour.
Néanmoins, une interprétation de la Tour sur le plan de la géométrie ne serait pas complète. Pascal, dont la foi absolue en la prééminence du géométrique n'était certes pas moindre que celle de Descartes, parlait sans cesse, outre de l' « esprit géométrique », d' « esprit du coeur » et d' « esprit de finesse ». Pascal lui-même était assez universel pour reconnaître que ces deux attitudes ne pouvaient être conciliées sans difficultés. Ses polémiques contre ses contemporains comme les variations de sa propre pensée révèlent le degré de ces difficultés. Il est signi-ficatif qu'au XVIIè siècle, on ait eu certes d'innombrables réalisations dans le sens de l' « esprit du coeur » ou de l' « esprit géométrique », mais qu'aucun artiste n'ait su réunir les deux principes, à la seule exception de Georges de la Tour. Il réussit, avec l'aide de principes géométriques à atteindre l' « esprit du coeur ». Ce n'est pas la « profonde nuit » de Racine, ni le « silence éternel » de Pascal — que J. Vergnet-Ruiz présente comme les traits caractéristiques de la Tour — qui lui ont assuré cette positon unique, c'est plutôt sa démonstration esthétique de l'union de la « force et le l'exactitude » de l'esprit avec son « étendue », par quoi Pascal cherche à cerner les deux attitudes possibles.

H. Spielmann

LES NOUVEAUX MUSEES D'ALLEMAGNE (p. 22)

Actuellement, à l'exception des collections de Berlin, tous les musées allemands sont à nouveau ouverts au public. En 1946, Ludwig Justi engagea la discussion au sujet de la reconstruction des musées, en présentant un programme dont la réalisation aurait radicalement transformé nos musées. Il se proposait de disposer les oeuvres non pas selon un ordre chronologique, mais selon des critères esthétiques. Il envisageait de tenir éveillé l'interêt du public par un changement constant des oeuvres explosées. Si l'on compare avec ce programme non seule-ment nos musées allemands, mais d'une manière générale, tous les grands musées, on voit bien quel compromis malheureux entre la présentation esthétique et le travail de mise au point scientifique a été adopté dans l'ensemble.
La quantité et le niveau des nouvelles acquisitions allemandes sont étonnants. Les éléments principaux sont constitués par les collections comme celle d'Haubrich à Cologne ou de Domnick à Stuttgart. La donation la plus importante est le legs de la propriété des oeuvres de Kandinsky fait par Gabriele Münter au Musée Municipal de Munich. Mais là également où manquent de tels apports, on est parvenu à reconstituer les départements d'art moderne. Les oeuvres d'art y ont été réunies comme autrefois et ce sont souvent les mêmes; seulement, il y a trente ans, il s'agissait réellement d'art „actuel", tandis que de nos jours, les acquisitions d'un art véritablement actuel sont devenues rares. Quant aux acquisitions d'art ancien, étant donné la pauvreté des moyens, leur étendue est très limitée.
En 1952 commença le débat sur la construction des musées, en vue d'établir des plans concrets de réalisation. On s'en tint à parler de l'entretien des monuments, du coût des constructions, des salles de restaurant et des salles

de musique de chambre. Georg Schmidt fut l'un des rares qui tentèrent d'attirer la discussion sur le terrain des problèmes techniques de la muséologie.
Etant donné que le projet de reconstruire l'édifice conçu par Klenze pour l'ancienne pinacothèque de Munich, était soutenu par des gens dont les tendances à la restauration en architecture sont connues, on aurait pu croire à un échec de cette entreprise. Mais ce projet offrait pourtant un avantage: il était sensiblement moins coûteux que tous les autres. Et effectivement, on est parvenu à mener à bien la reconstruction du bâtiment de Klenze avec des moyens relativement réduits. L'architecte H. Döllgast a entrepis d'importantes modifications qui ont permis de réaliser des salles supplémentaires.
A Cologne, on décida d'édifier le musée Wallraf-Richartz sur des plans nouveaux. C'est la conception de Rudolf Schwarz qui a été réalisée, bien que Dominikus Böhm ait présenté un projet révolutionnaire. Outre ses défauts techniques, la conception de Schwarz présente des insuffisances esthétiques. Du point de vue architectural, le nouveau bâtiment du musée Wallraf-Richartz est extraordinairement composite.
Pour abriter les oeuvres du Folkwang-Museum d'Essen, dont le noyau est l'ancienne collection de Karl-Ernst-Osthaus, il convenait d'édifier un bâtiment non seulement pour des historiens de l'art mais surtout pour le grand public.
Les salles du musée se groupent autour de deux cours intérieures. Quelques unes parmi les plus grandes possèdent un jour à plomb. Le salles à éclairage latéral, exposées au sud, doivent être utilisées pour des expositions temporaires. Une salle, consacrée au repos et à la détente des visiteurs, est aménagée entre les deux cours intérieures. Ces ingénieuses trouvailles montrent combien un musée peut être bâti de manière différenciée, vivante et libre de tout apriori, si l'on en établit les plans sans idéologie préconçue et si l'on s'inspire uniquement des besoins présents. Pour le moment, il n'y a que le premier corps de bâtiment qui soit terminé.
Le musée qui a précédemment abrité les collections du Folkwang-Museum d'Essen, a été maintenant rendu à sa destination primitive. En 1901, Henry van de Velde aménagea pour Karl-Ernst-Osthaus l'actuel musée Karl-Ernst-Osthaus de Hagen. On a conservé une série de décorations Jugendstil de van de Velde datant de cette époque. Le foyer, l'escalier et tout le sous-sol sont encore tels que van de Velde les avaient conçus. Malheureusement, la décoration des autres salles a été détruite.
De même qu'à Hagen à Krefeld, l'architecture s'inscrit dans le musée. Il y a deux ans, la « Haus Lange » de Mies van der Rohe, élevée en 1927, a été transformée en musée. On a ainsi gagné un bâtiment de musée d'une importante valeur artistique.
C'est avec succès qu'on a tenté de transformer de différentes manières des églises en musées. L'idée d'installer le Schnütgen-Museum de Cologne dans l'ancienne église collégiale Ste Cécile, répondait certainement au désir de trouver un cadre bien adapté aux oeuvres médiévales. On a posé des portes de fer avec des vitrages, on a remis à neuf les murs et l'on a ajouté un bâtiment pour la bibliothèque et l'administration. Malheureusement, on n'a pas fait preuve d'une main aussi heureuse dans la présentation des oeuvres.
Alfred Lichtwarck a été amené à remarquer que les meilleurs musées n'ont pas été construits comme tels. On peut partager son opinion quand on pense à l'apparence esthétique d'un musée; mais si l'on estime que cet élément esthétique est secondaire, dans ce cas, l'ensemble des nouveaux musées allemands est assez peu satisfaisant. Il reste seulement l'espoir qu'on trouvera une solution valable pour les collections de Berlin. H. Spielmann

THE RESTORATION OF THE MERODE ALTAR (p. 3)

The restoration of a painting can be devided into three phases; restoration of the picture's structure, removal of worn varnish, of previous restorations and repairs to damage. Nobody will dispute the necessity of correcting defects in the physical structure, if the picture's existence is threatened. The nature and degree of restoration are largely matters of opinion, and the only rules are the negative ones of keeping repairs to a minimum and ensuring that they can easily be removed.
It is frequently said of earlier restorations that they achieved nothing but a falsification of the artist's purpose, at a time when every possible restoration was undertaken. At that time however, the most capable of experts was forced to respect the wishes of his superiors and to reharmonise the picture as a whole. Reaction against this then went to the other extreme: only the damaged parts were repaired and "cheated in". Modern restoration has to contend with the fallacy that scientific research (Infrared and X-Ray photography, chemical analysis or pigment etc.) can solve any problem — those of identification and restoration as well as the problem of ascribing paintings to a particular artist. Coreman's analysis of van Eyck's paint in the altar at Ghent yielded the information that the Flemish painting was executed in oils, and only an occasional limited area in water colour. The Merode Altar confirms this procedure. It consists of three sound, slightly curved, somewhat cracked oak boards. Each has a vertical crack throughout its length. The colour profile of the picture was well preserved but darkened with old varnish. There were minor cracks and abrasions in each board. The painting had been restored in different ways and at different times — it is impossible to establish definite information about these. Gelatine was injected under the loose areas of the painting as a fixative. All the loose stays were removed from the back; the cracks were cleaned, sized and strengthened with oak shavings. As a protection, two coats of oil paint were applied. The paint surface was mainly cleaned with alcohol and acetone. The painting is now kept in a temperature-controlled room.
The view is commonly held that the old masters prepared their drawing in advance and transferred it straight to the working surface without making subsequent alterations. In fact, however, extensive alterations to the sketch were often made. In the Merode Altar, corrections of various kinds were discovered; for example, the donor's wife was a later whim of the artist, as the restoration revealed.
After cleaning, the whole surface was covered with retouching varnish. After the repair of the damaged areas the restoration was completed by applying a coat of sealing varnish and a thin layer of wax.

William Suhr

THE MERODE ALTAR (p. 4)

One of the major works of Flemish painting was sold for $ 1,000,000 to the Metropolitan Museum in New York. Twentytwo museums directors and university professors made a written protest against this transaction to the King of the

Belgiums. Since there exists in Belgium no prohibition on the export of national art treasures, the protest is ineffective.
This picture must have been already famous in its creator's lifetime, for we possess two copies of it in the museums of Brussels and Kassel. It was probably painted in the third decade of the 15th century. In the course of the last hundred years various names have been suggested to the master responsible for the work. First the master of the Merode triptych was spoken of, and later the work was ascribed to the master of Flémalle. Several pictures have since been discovered, all bearing the same artistic script. Today these pictures are ascribed to Robert Campin, who had a workshop in Tournay at the beginning of the 15th century, and from whom we know that he counted Jacques Daret and Roger van der Weyden among his pupils.
The relatively small size of the Merode altar (60 cm high) leads us to infer that it was not commissioned for church decoration, but that it was conceived from the outset as a house altar.

Fritz Neugass

GEORGES DE LA TOUR (p. 13)

After his death, the name of Georges de la Tour fell into complete obscurity. Not quite twenty years ago, there were only seven pictures that could be attributed to him: since, it has been possible to double that number, which still leaves his work only half as numerously represented as that of a similar painter — Vermeer van Delft. The chronological details that we possess are scanty. Today it is thought possible to place his date of birth in the year 1593, in which case he would be the same age as Louis Le Nain, Jacques Callot, Claude Vignon and Nicolas Poussin. That he originates from Lorraine may be taken as certain. He settled in Lunéville in 1618, married there a few years later and died there on the 30th January, 1652. That he is not mentioned in the town register between 1621 and 1622, and also from 1639 to 1642, leads one to suppose that these periods were spent travelling, probably to the Netherlands or Italy.
The sparseness of our information in no way implies that La Tour's existence passed unnoticed. He was appointed, with Callot and Bellange, to the court of Charles IV of Lorraine, from whom, as from other Lothringian dignitaries, he received a series of commissions. His years of apprenticeship, however, are a matter only for conjecture. Shortly after 1600, Europe became fascinated by the new possibilities revealed by the paintings of Michelangelo Caravaggio (1573—1610). In Rome, towards the end of the 16th century, Caravaggio's harsh realism, intensified by a technique of spotlight-type lighting, had excited indignation among the ecclesiastical authorities who had commissioned work from him, but on the other hand aroused the enthousiasm of collectors and artists. Like Le Nain, Honthorst, Terbrugghen, Ribera and many other important European painters, La Tour early fell under the influence of Caravaggio's style. At all events La Tour was a realist from the start, and in spite of all constructivist abstractions he remained one. The themes of his first pictures fitted in with his realistic inclinations. Both his "Hieronymus" and his two versions of the "Lute Player" already show such a strong acknowledgement of reality that La Tour's authorship was at one time doubted, and these pictures thought to be of Spanish origin. The Caravaggesque lighting technique is as yet little developped, from which it may be supposed that at this point La Tour had had no contact with Caravaggio. The first pictures in which he makes use of this technique give the light a function quite other than that of stressing actuality. The difference is clearly revealed in a comparison of the Louvre "Hieronymus in his cell" with the earlier version. In the place of mere illumination the treatment is such that light and shade are revealed as independent elements. The later the painting, the less clear the theme becomes. A comparison of La Tour's "Adoration of the Lamb" with Honthorst's picture of the same title in the Cologne Museum makes clear at what degree of abstraction La Tour has arrived. The range of colour is very much reduced: and the arrangement of the picture is geometric and dynamic as beside the more diagonal and thus baroque Honthorst's. La Tour brings all these tendencies to a first climax with the two portrayals of "The Discovery of St. Sebastian". It may be that these pictures are surpassed by some of his later work, but in the total oeuvre they have a special place: it is here that his early essays as well as his late abstraction are registered. It is the only extant picture of La Tour in which he succeeds in combining the representation of a dramatic motif with the strongest geometric arrangement. In all probability the other pictures of La Tour were produced after his travels of the years 1639/42. Some controversy has arisen over the naming and presumed subject matter of the — as is thought — last five pictures. They lack any concrete clarification of theme, in the respect that the representation of a scene from the christian or heathen-mythological field of subjects should be plainly stated: but then again it is impossible to speak of representations of everyday life in the sense of Le Nain. The earliest example of La Tour's late style is probably the so-named "Captive" (Epinal). Very close to this is the so-called "Woman with Flea" in the Nancy Museum. The "Magdalene" at the Louvre is the only picture whose title is beyond doubt authentic. It is in this very work that the later La Tour's ability to reduce every incident and circumstance to a common human situation is evident. The same goes for the "Newborn Child" (Rennes): given that it concerns Christ's birth, one could hardly achieve a more emancipated treatment of a century-long fixed theme than La Tour does here.
La Tour's art as Vermeer's, appears an aesthetic verification of Decartes' "Discours de la Methode" of 1637, in which the mathematical, "geometrical" method is shown as mutually binding on learning and art.
In his "Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik" Max Bense defines the era of classical rationalism as imbued with the spirit of infinitismal calculation and points out its affinity with the curved geometry of baroque art. The geometry of Vermeer and La Tour is of course not connected with the curved geometry of differential and integral calculus, but with the basic geometry that was already well known by the time of the Renaissance. That the output of these two painters is conspicuous among their colleagues of the 17th century, is due in part to its origin in these other geometrical concepts. This positively implies a suspension from any connection witch his own particular period, to which the reductions observed by La Tour undeniably adapt themselves.
Nevertheless, a geometrically based interpretation of La Tour would be incomplete. Pascal, who, no less than Descartes, was absolutely convinced of the pre-eminence of the geometric, spoke not only of "l'esprit géométrique", but time and again of "l'esprit cordial" and "l'esprit de finesse". Pascal himself was universal enough to recognize that the two types of attitude were not easily compatible. His polemic against his contemporaries, like the changes in his own mental attitudes, reveal the degree of difficulty involved. It is significant that there are numerous realizations of the spirit of either "l'esprit cordial" or "l'esprit géométrique", but that no artist, with the solitary exception of Georges de La Tour, could unify the two principles. He succeeded in realizing the "esprit cordial" by means of geometrical principles. His special place is ensured for him not

by the "profonde nuit" of Racine and the "silence eternel" of Pascal, (which J. Vergnet-Ruiz cites as La Tour's characteristica), but by an aesthetic demonstration of the "strength and precision" of the intellect with its "breadth", by means of which Pascal seeks to outline both possibilities.

Heinz Spielmann

BUILDING NEW GERMAN MUSEUMS (p. 22)

Today all German museums, with the exception of the Berlin collections, are open to the public. In 1946 Ludwig Justi opened the discussion about the reconstruction of the museums with a programme whose realisation would critically have altered our museums. He intended to arrange exhibits in aesthetic and not historical classifications, and planned to keep public interest alive by means of continual changes of exhibition. If one examines not only our German museums but all great museums in general in this light, it becomes clear what an unhappy compromise has as a rule been effected between aesthetic presentation and scholarly arrangement.
New German acquisitions are surprising in standard and extent. Crucial points are formed by collections like the Haubrich in Cologne or the Domnick in Stuttgart. The most important bequest is the transference of the Kandinsky collection from Gabriele Münter to the state museum a Munich. Even where such bequests have been lacking it has been possible to extend modern departments. The works of art that are collected today are often the same as 30 years ago; the difference is that whereas, then, these were truly "contemporary art", today purchases of genuine contemporary art are few. Lack of means has meant that the purpase of older works has been on a small scale.
In the year 1952 talks were held about museum reconstruction, with a view to concrete realisation of plans. These were mainly confined to discussion of building costs, refreshment rooms, chamber music recital rooms and the maintenance of memorials. One of the few who attempted to steer the discussion towards the technical problems of the museum was Georg Schmidt.
Since the proposals to reconstruct the Klenze-Bau of the old Pinakothek in Munich were supported by people known for their policy of restoration in building, one was sceptical of the success of this undertaking. The proposition had however one advantage — it was substantially cheaper than all the others. In fact the reconstruction of the Klenze-Bau was completed at a relatively small outlay. The architect, Döllgast, made various alterations, that yielded additional rooms.
In Cologne it was decided to erect the Wallraf-Richartz-Museum as a new building. The scheme of Rudolf Schwarz was used, although Dominikus Böhm offered a revolutionary project. Schwarz's conception, over and above technical faults, revealed aesthetic defects. In construction, the new Wallraf-Richartz-Museum is a decided hybrid.
For the Folkwang-Museum collection in Essen, whose core is the former collection of Karl Ernst Osthaus, it was a question of building less for art scholars than for the general public. The museum's rooms, a few of which possess good skylighting, are grouped around two inner courts. The rooms with lighting from the side, which face south, are to house the temporary exhibitions. There is one room planned to offer rest and relaxation to the visitor; this is situated between the two inner courts. These few reflections show in how discriminating, alive and unsystematic a manner a museum can be built, if planned without previously fixed ideas and if existing requirements are taken as a point of departure. Only the first section of the building is ready at the time of writing.
The museum that originally took over possession of the Essen Folkwang Museum has now been brought into line again with its original purpose. In 1901 Henry van de Velde reconstructed for Karl Ernst Osthaus the existing Karl-Ernst-Osthaus-Museum of the town of Hagen. A series of van de Velde's decoration from the period of his youth have been preserved. The foyer, the staircase well, and the entire basement are still as van de Velde envisaged them. The decoration of the remaining rooms is unfortunately destroyed.
In Krefeld, just as in the Hagen museum, architecture has been taken into consideration in the building of the museum, that has been reconstructed out of Mies van der Rohe's "Haus Lange", erected in 1927. Krefeld has thus gained a museum building of considerable aesthetic significance.
At various times, successful attempts have been made to convert old churches into museums. The idea of installing the Schnütgen Museum in Cologne in the former church of St. Cecilia certainly conforms with the wish to find suitable accomodation for the medieval treasures. Steel doors with glass panes were fitted, the walls plastered and an annex was added to house the library and administrative offices. Unfortunately the arrangement of the collection has been less happily managed. Alfred Lichtwarck is said to have remarked that the best museums are not built as such, and one may well share his opinion, if one thinks of the aesthetic impression made by a museum building. If, however, one believes this element to be secondary, then new German museum buildings will be as a whole less satisfactory. There only remains the hope that some fitting solution will be found for the Berlin collections.

Heinz Spielmann

Traduction française: M. F. Geiger

English translation: C. R. Cortis

al, (which
ic demon-
eadth", by

Spielmann

tions, an
the recon
critically
thetic and
by means
museums
n unhappy
ation and

cial points
k in Stutt-
collection
h bequests
ments. The
s ago; the
rt", today
meant that

th a view
cussion of
the main
discussion

akothek in
oration is
proposition
the others.
ively small
additional

w building
offered a
ical fault,
Museum is

r collection
holars than
ssess good
ghting from
here is one
ed between
ting, alive
t previously
rture. Only

ng Museum
1901 Henry
nst-Osthaus-
n from the
ll, and the
tion of the

n into con-
out of Mies
a museum

ld churches
gne in the
nd suitable
panes were
library and
n has been
at the best
ion, if one
f, however,
m buildings
some fitting

Spielmann





3|XII

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 3/XII
September 1958

INHALT

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

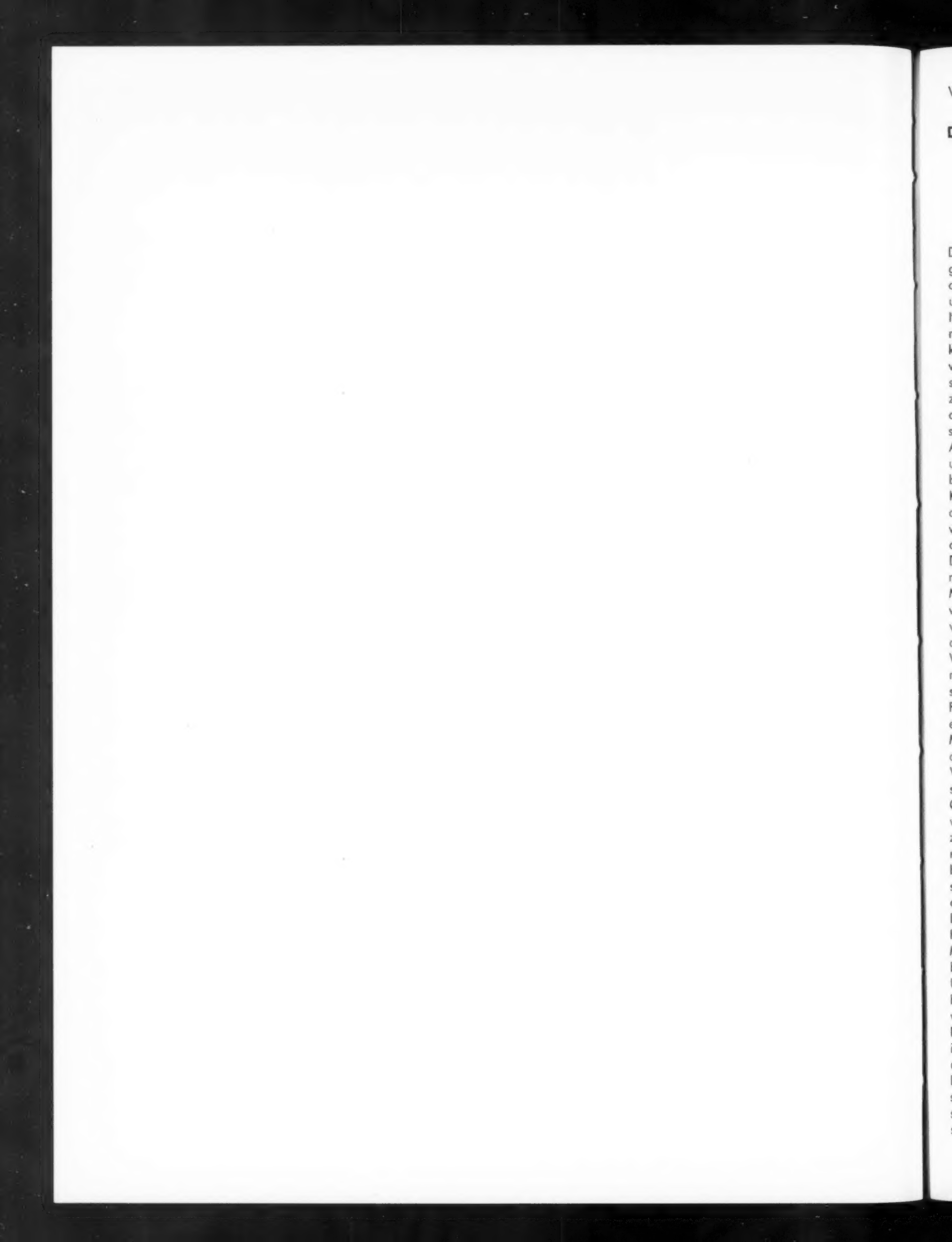
Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free, Single issues 6 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentin.).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 5388 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstraße 47, Telefon 49 36 00. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.



Robert Campin, (Meister von Flémalle)
Merode Altar, (Ausschnitt)



William Suhr

Die Restaurierung des Merode-Altars

Die Restaurierung eines Gemäldes kann in drei Phasen eingeteilt werden: in die Wiederherstellung der Struktur des Bildes, die Entfernung des verwitterten Firnis, der alten Restaurierungen und die Ausbesserung der Schäden.
Niemand wird bestreiten, daß alles nur Mögliche getan werden muß, um Mängel in der physikalischen Struktur eines Bildes zu korrigieren, wenn diese seine Existenz gefährden. Aber schon wie ein Bild gereinigt werden soll, ist Ansichtssache, bei der sich die Frage ergibt, ob ein Bild überhaupt, und wenn ja, bis zu welchem Grade es gereinigt werden soll. Strittiger noch ist das Problem, wie man fehlende und abgeschürfte Stellen ersetzen kann. Es gibt da keine Regel, außer der negativen, daß Ausbesserung, wenn sie nötig ist, auf ein Minimum beschränkt und leicht entfernbar sein sollte. Es scheint, daß trotz unvereinbarer Theorien hier ein gewisses Übereinkommen existiert. Der Kernpunkt dieser Übereinstimmung besagt, daß Restaurierungen das Original bewahren und Schäden in einer Weise beseitigt werden sollen, die es dem Beobachter erlauben, die Malerei ohne Bedauern zu betrachten.
Die Technik, die nötig ist, um dieses Ziel zu erreichen, ist schwierig zu bestimmen. Jedes Unternehmen erfordert eine andere Methode, und letztlich hängt der Erfolg vom Handwerker ab, von seiner natürlichen Geschicklichkeit, seiner Erfahrung und vor allem von seinem Verständnis und von seiner Sympathie für den Stil und die Qualität des Originals.
Von früheren Restauratoren sagt man häufig, daß sie nichts erreicht haben, außer einer abgeschmackten Verfälschung der Absicht des Künstlers. Aber der fähigste und durchaus ausgebildete Fachmann der Vergangenheit wäre arbeitslos gewesen, hätte er nicht die Wünsche seiner Vorgesetzten, seien es Sammler, Museumsdirektoren oder Händler, ausgeführt. Sie verlangten, daß jeder Schaden vollständig und das ganze Bild in einer Weise wieder harmonisiert wurde, von der sie glaubten, sie verschöne das Bild. Ein Gegenschlag auf das, was oft als eine Generalüberholung der alten Meister stillschweigend geduldet wurde, setzte erst vor einigen Jahren ein. Diese Reaktion ging zum anderen Extrem über, man verlangte nämlich vom Restaurator nicht mehr zu tun, als die verbesserten Fehlstellen „einzublenden". Die Resultate waren höchst irritierend. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wurde auf die Mängel fixiert, die Zeit oder Mensch dem Kunstwerk zufügten. Noch schlimmer aber: die Einheit des Bildes wurde einer Theorie wegen zerstört und die Freude, die man von einem großen Werk erwartet, vernichtet. Man kann nur hoffen, daß die Zeit solcher Experimente vorbei ist.
Unsere augenblickliche Haltung soll dem tieferen Sinn einer Einheit des Originals angemessen und von einem größeren Widerwillen, mit dieser Einheit zu quacksalbern, getragen sein. Das Publikum akzeptiert diese Zurückhaltung, da es daran gewöhnt ist, bei der zeitgenössischen Malerei eine weniger koordinierte und glatt gemalte Oberfläche zu sehen.
Die moderne Restaurierung hat noch mit einem anderen Trugschluß zu kämpfen — mit der Auffassung, daß eine wissenschaftliche Untersuchung alle Probleme lösen kann, sei es Zuschreibung, Identifikation oder Wiederherstellung. Infrarot und Röntgenphotographie, fluoreszierende Lampen und chemische Farbanalysen wurden Untersuchungsinstrumente. Sie beeinflußten die Entwicklung neuer Techniken. Geeignete Luftbedingungen sind für die Bewahrung der Kunstwerke von einer Bedeutung, die man kaum überschätzen kann. Restaurierung jedoch ist eine Tätigkeit, die sich nicht aus einer vorzugsweise wissenschaftlichen Geisteshaltung entfaltet. Ein rein technischer Untersuchungsbericht könnte über den wirklichen Zustand der Erhaltung eines Gemäldes durch Übertreibung der Schäden, ohne Hinweis auf seine angeborene Gesundheit und Größe, Beunruhigung hervorrufen. Im Falle dieses Altarbildes kann man nur glücklich sein, daß es uns trotz seines hohen Alters in diesem wunderbaren Zustand überkommen ist.
Bevor eine neuere Prüfung und Restaurierung von van Eycks Genter Altar vorgenommen worden war, blieb die Erörterung der Technik der frühen flämischen Bilder im Bereich reiner Mutmaßung. Einige dachten, sie seien in Tempera gemalt (Farbstoff mit Eibinder), andere glaubten, daß das benutzte Malmittel eine Mischung von Tempera und Öl war. Coremans Analyse des Van Eyck'schen Malfilms ergab, daß die flämische Malerei in Ölfarbe ausgeführt wurde, und nur gelegentlich eine begrenzte Zone in Wasserfarbe.
Der „Merode"-Altar bestätigt dieses Verfahren: Ölfarbe auf Kreidegrund mit tierischem Leim. Der Zustand des Bildes wurde, als es zuerst ins Museum kam, von Murray Pease eingehendster Prüfung unterzogen. Seitdem sind keine Veränderungen an ihm beobachtet worden. Sein Bericht zeigt, daß es aus drei Eichentafeln besteht, leicht gekrümmt, aber in gesunder Verfassung, abgesehen von einigen Spuren jetzt toter Holzwürmer. Jedes Brett hat einen durchlaufenden vertikalen Riß, wahrscheinlich infolge einer ursprünglichen Verfugung des Holzes. Ferner waren durch das Arbeiten des Holzes infolge Feuchtigkeitsveränderungen eine Anzahl Risse vorhanden. Die Rückseiten der Tafeln waren mit Leisten versehen, um die Risse zu klammern, und mit Querverstrebungen, um die Tafeln vor dem Verziehen zu schützen. Die Rücken der Tafeln waren außerdem mit einer harzigen Unterschicht und einer bräunlichen zweiten Schicht behandelt.
Das Farbprofil der Bilder war gut erhalten, die Farben juwelengleich in ihrer Leuchtkraft, obgleich natürlich durch einen undurchsichtigen Firnis verdunkelt. Auf dem linken Flügel des Altarbildes, in der Nähe eines Risses, war auf der rechten Hand und einem Teil des Gesichtes des Stifters eine Fehlstelle. Kleine Abblätterungen und größere Spalten zeigten sich in dem roten Kleid der Frau des Stifters sowie in und um die Fenster der mittleren Tafel. Hier gab es auch Abschürfungen am Himmel und am rechten Ohr sowie an der Hand der Jungfrau, ebenso am Mund des Engels. Auf dem rechten Flügel waren einige Abblätterungen und Schürfungen am Himmel und an den Dächern sichtbar. Kleine Fehlstellen zeigten sich auch entlang der Risse und Sprünge auf allen drei Tafeln.
Das Gemälde ist in den verschiedenen Zeiten verschiedenartig restauriert worden. Wir haben keine Möglichkeit, genau festzustellen, wann und wo diese Erneuerungen ausgeführt wurden. Die letzten Restaurierungen waren grell und farbentstellend. Eine

frühere umfaßte die Fenster der rechten und mittleren Tafel. Eine teilweise Übermalung des Himmels auf der linken Tafel war alt genug, um die darunterliegenden Krakeluren der Originalfarbe angenommen zu haben. Unsere Hauptsorge bei der Bewahrung des Bildes war die scharfe Trennung zwischen Farbschicht, Grund und Tafel.

Wie alle organischen Strukturen neigen Bilder zum Verfall, obgleich sich dieser Prozeß langsam vollziehen kann. Die Haftstoffe der Schichten, aus denen ein Gemälde besteht, verlieren ihre Bindefähigkeit, und unter dem Einfluß von klimatischen Veränderungen entwickeln sich kleine Risse, kommt es zu Abblätterungen, und gelegentlich kommt es vor, daß der ganze Farbfilm abfällt. Einem solch extremen Zustand kann man mit dauerhaften Resultaten begegnen, indem man den Farbfilm auf einen neuen und haltbaren Untergrund überträgt. Dies jedoch ist eine radikale Operation, auf die man nur als letzte Zuflucht zurückgreifen sollte. Es gibt eine neue vielversprechende Methode, bei der ein frisches Bindemittel mittels einer Vakuumplatte in die zugänglichen Risse gepreßt wird. Im Falle unseres Bildes wurde Gelatine unter die gelösten Stellen injiziert, um eine neue Verbindung zwischen den Schichten herzustellen. Von der Rückseite der Tafel wurden alle losen Leisten und Verstrebungen entfernt, die Risse wurden gesäubert, wieder verleimt und durch dünne Eichenspäne verstärkt, nachdem die alte, sich abschuppende Farbschicht entfernt worden war. Dann wurden als Schutz gegen Feuchtigkeit zwei frische Schichten von brauner Ölfarbe darübergezogen. Diese Behandlung und die Aufbewahrung des Gemäldes in einem Klimaraum lassen hoffen, es stabil und für die Zukunft sicher zu erhalten. Der Farbfilm wurde mit Alkohol und Azeton gereinigt. Einige harte Stellen alter Übermalung erforderten die stärkere Wirkung von Ammoniak oder den Gebrauch eines Skalpells. Nach dieser Operation enthüllte das Bild die Kraft seiner Farbe und die Tiefe seiner Komposition.

Es herrscht allgemein die Auffassung, daß die alten Meister die Zeichnung eines Gemäldes im Detail vorbereiteten und sie nach Vollendung ohne spätere Veränderung auf die Tafel übertrugen. Die Annahme ist durch ein intensives Studium nicht bestätigt worden. Es hat sich herausgestellt, daß der Künstler bei der Ausführung der eigentlichen Bildschöpfung, ebenso wie die zeitgenössischen Maler, fortwährend und oft ausgedehnte Veränderungen am Entwurf vorgenommen hat. Ein bemerkenswertes Beispiel dafür ist das Porträt von Thomas More in der Frick-Sammlung, bei welchem Holbein die Stellung der Arme und die Zeichnung der Augen verändert hat, nachdem das Bild vollendet war. Ähnlich zeigt die Mitteltafel unseres Bildes zwei ovale Fenster, die ursprünglich niedriger saßen als jetzt. Das linke Vorderbein der Werkbank auf dem rechten Flügel saß, als es zuerst gemalt wurde, höher. Korrekturen und Veränderungen wurden auch an verschiedenen anderen Stellen gemacht, zum Beispiel beim Haar des Engels, beim Mund und bei der Kontur seiner Hüfte. Von noch größerer Bedeutung für die Entwicklung der Malerei in technischer Hinsicht sind die drei Fenster der Mitteltafel. Diese waren, bevor der Künstler ihnen ihre jetzige Himmelsfarbe gab, einfache Öffnungen, angeregt durch den traditionellen Goldgrund (in Wirklichkeit gelbgefärbte Silberfolie) der früheren religiösen Bilder. Die Brüsseler Kopie des Altars, die das Fenster noch in Gold zeigt, muß vor dem historischen Wechsel von Gold zu einer naturalistischen Himmelsfarbe entstanden sein. Diese Tatsache bestätigt die Hypothese von Carla Gottlieb, daß das Brüsseler Bild aus der gleichen Zeit wie das Original stammt.

Der Meister von Flémalle hat oft Gold für den Hintergrund verwendet, aber unser Bild — wie auch das Berliner Kruzifix, in dem der Himmel mit Gold übermalt ist, verrät die fundamentale Umwälzung von einer formalistischen zu einer neuen naturalistischen Sehweise als Ergebnis des wachsenden Interesses an der Wirklichkeit. Die Tatsache, daß die Figur der Frau des Stifters ein nachträglicher Einfall war, wurde zuerst von Th. Rousseau herausgefunden. Überall, wo das rote Kleid der Frau des Stifters abgeblättert war, konnte man darunter die Fortsetzung des Rasens sehen, der sich rechts vom Stifter ausbreitet. Unter seinem schwarzen Mantel ist keine Spur von Grün zu finden — schlagender Beweis, daß er ein Teil des Originalentwurfs war. Die Stelle, die er einnimmt, war ursprünglich freigelassen, während die Figur der Frau über den Rasen gemalt wurde, nachdem das Bild vollendet war.

Nach der Reinigung des Merode-Altars wurde die ganze Oberfläche des Bildes mit einem Retuschefirnis überzogen, wonach die Wiederherstellung der schadhaften Stellen folgte. Ein Schlußfirnis und ein dünner Wachsüberzug beendete das Unternehmen.

William Suhr, der die Restaurierung des Merode-Altars durchgeführt hat, ist seit vielen Jahren als Chefrestaurator des Frick-Museum New York tätig.

Über die Geschichte des Merode-Altars schreibt Fritz Neugass, New York:

Eines der Hauptwerke der flämischen Malerei, der Merode-Altar, wurde nach einer Verlautbarung des belgischen Unterrichtsministeriums für 1 000 000 $ an das Metropolitan-Museum in New York verkauft. In einem Schreiben an den belgischen König haben 22 Museumsdirektoren und Universitätsprofessoren gegen diese Abwanderung eines der bedeutsamsten Kunstwerke protestiert. Da in Belgien kein Ausfuhrverbot für nationale Kunstschätze besteht, ist dieser Protest wirkungslos. Das Metropolitan-Museum ist fest entschlossen, die Altartafel zu behalten, zumal sie in seinem Auftrag während des letzten Jahres sorgfältig gereinigt und restauriert worden ist.

Seit vielen Jahrzehnten war das Kunstwerk der Öffentlichkeit verschlossen und wurde nur auf zwei Ausstellungen — Brügge, 1912 und Paris, 1923 — dem Publikum und den Fachgelehrten zugänglich gemacht. Es ist aber als eines der größten Meisterwerke der flämischen Malerei immer wieder in der Kunstliteratur erwähnt, ohne daß man bisher die Geheimnisse um den Künstler, den Stifter und die Ikonographie des Bildes endgültig zu lösen vermochte.

Bereits zur Zeit seiner Entstehung muß das Bild berühmt gewesen sein, denn wir besitzen von ihm zwei Kopien in den Museen von Brüssel und Kassel. Es wird wohl im dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstanden sein, zur gleichen Zeit wie der Genter Altar der Brüder van Eyck. Im Merode-Altar erkennt man den beginnenden Realismus, der später in Roger van der Weyden seinen stärksten Ausdruck fand. Im Verlaufe der letzten hundert Jahre hatte man verschiedene Namen für den Meister dieses Bildes vorgeschlagen. Erst sprach man vom Meister des Merode-Triptychons, dann schrieb man es dem Meister von Flémalle zu, von dem sich drei Tafeln — aus der Klosterkirche von Flémalle — heute im Frankfurter Städelmuseum befinden. Inzwischen hat man mehrere Tafeln gefunden, die alle die gleiche künstlerische Handschrift aufweisen. Heute schreibt man die ganze Gruppe dieser Bilder Robert Campin zu, der zu Beginn des 15. Jahrhunderts eine Werkstatt in Tournay hatte und von dem wir wissen, daß er Jacques Daret und Roger van der Weyden zu seinen Schülern zählte. Robert Campin ist erstmals 1406 als Maler in Tournay erwähnt. 1410 erwirbt er dort die Bürgerrechte. Sein Ruhm erstreckte sich über ganz Flandern, denn noch vor 1419 kommen zahlreiche Schüler zu ihm, 1423 wird er zum Führer der



Robert Campin, (Meister von Flémalle), Merode Altar, Mitteltafel: Mariä Verkündigung, ca. 1420—1430



Merode Altar, Linker Flügel:
Die Stifter in einem ummauerten Garten

Merode Altar, Ausschnitt aus dem linken Flüg



linken Flüg



Merode Altar, Rechter Flügel:
Josef in seiner Werkstatt



Merode Altar, Ausschnitt aus dem rechten Flügel





Merode Altar, Ausschnitt aus dem linken Flügel: Porträt des Stifters

umseitig:
Merode Altar, Ausschnitt aus der Mitteltafel



St.-
142
ab
de
ge
Es
de
Ca
142
do
Da
pr
wu

St.-Lukas-Gilde und in den Rat der Stadtverwaltung gewählt. 1428 verfolgt man ihn wegen seiner politischen Aktivität, was aber seiner künstlerischen Tätigkeit keinerlei Abbruch getan hat, denn in den Archiven lesen wir immer wieder von neuen Aufträgen, die ihm zuteil wurden, bis zu seinem Tode im Jahre 1444.
Es gibt eine Theorie, die behauptet, daß Van Eycks Darstellung des gleichen Themas auf dem Genter Altar von diesem Bilde Campins beeinflußt worden sei. Demnach müßte das Bild bereits 1427 vollendet gewesen sein, als Van Eyck Tournay besuchte und dort als Ehrengast von der St.-Lukas-Gilde empfangen wurde. Da wäre es nur natürlich, daß Van Eyck auf dieser Reise den prominentesten Maler der Stadt besuchte und seine Werke bewunderte.

Theodore Rousseau jr., der Kurator der Gemälde im Metropolitan-Museum, ist der Meinung, daß Campin den Merode-Altar um 1420 gemalt hat, zu einer Zeit, in der er bereits seit 14 Jahren anerkannt war.
Das verhältnismäßig kleine Format des Merode-Altars (60 cm hoch) läßt darauf schließen, daß er von seinem Auftraggeber nicht für den Schmuck einer Kirche bestimmt war, sondern von Anbeginn an als „Hausaltar" konzipiert worden ist, dessen Intimität in einem kleinen Raum viel besser zur Wirkung kommt als in der Dämmerung eines Kirchenschiffs.
So gelangte er auch jetzt wieder in einem kleinen Raum der „Cloisters" zur Aufstellung, der Abteilung für mittelalterliche Kunst des Metropolitan-Museums in New York.

Heinz Spielmann

Georges de la Tour

„Man läßt den guten Künstlern in Frankreich allzu spät Gerechtigkeit widerfahren. Die mittelmäßigen Schöpfungen tun bei uns den Meisterwerken allzuviel Eintrag" — als Voltaire diese kritische Bemerkung zum letzten Kapitel seines „Zeitalters Ludwig XIV." notierte, ahnte er sicher nicht, daß er gerade dabei war, selbst einen Beweis für diese Behauptung zu liefern. Seine Notiz bezog sich auf den Ruhm eines (heute wohl zu recht vergessenen) Malers namens Case. Dieser Maler ist nicht der einzige, den Voltaire nennt. Neben den großen der Le Nain, Poussins, Claude Lorrains, erscheinen in seinem Text viele von geringer Bedeutung. Der Name Georges de la Tours, den wir heute für einen der typischsten und bedeutendsten französischen Maler halten, ist nicht genannt. Er war Voltaire bereits unbekannt. Besser kann man nicht verdeutlichen, wie gründlich im Verlauf eines Jahrhunderts La Tour vergessen war. (La Tour starb 1652, Voltaires „Zeitalter Ludwig XIV." erschien während seines Aufenthaltes in Berlin 1752.)
Nannte man in der folgenden Zeit seinen Namen, so verfälschte man ihn zu Georges du Mesnil oder Dumesnil; ähnlich wie im Fall Gothart Nithardts „Grünewalds" ist diese Namensverfälschung der Beweis dafür, daß man mit dem Namen keine konkrete Vorstellung mehr verband. Noch vor nicht ganz zwanzig Jahren waren es erst sieben Bilder, die man ihm zuschreiben konnte. Bis heute hat man die Zahl immerhin verdoppeln können, wobei die Repliken und Werkstattkopien nicht mit erfaßt sind. La Tours' Oeuvre ist also nur halb so zahlreich erhalten wie das des ihm in mancher Beziehung ähnlichen Vermeer van Delft. Ähnlich spärlich sind die wenigen Datums-Angaben, die wir besitzen. Seinen Geburtstag glaubt man heute in das Jahr 1593 verlegen zu können. Damit wäre er so alt wie Louis Le Nain, Jacques Callot, Claude Vignon und Nicolas Poussin. Daß er aus der Lorraine stammt, gilt als sicher. In Lunéville, das ebenfalls in der Lorraine liegt, läßt er sich 1618 nieder, heiratet dort wenige Jahre später und stirbt dort auch am 30. 1. 1652. Da er zwischen 1621 und 22 sowie zwischen 1639 und 42 nicht in den Stadtregistern erwähnt wird, läßt sich vermuten, daß er in diesen Zeiten verreist war, wahrscheinlich nach den Niederlanden oder Italien.
Die Spärlichkeit der Nachrichten besagt keineswegs, La Tour habe eine abgeschiedene, unbeachtete und wirtschaftlich benachteiligte Existenz in der Provinz geführt, eine anscheinend weit verbreitete Meinung, der die wenigen Fakten widersprechen, die wir außer den nackten Daten noch besitzen. Mit Callot und Bellange, seinen bedeutenden lothringischen Landsleuten, deren Grafik heute wieder großem Interesse begegnet, war er am Hofe Karls IV. von Lothringen angestellt. Von ihm wie von anderen lothringischen Würdenträgern — so dem Gouverneur von Nancy — erhielt er eine Reihe von Aufträgen; selbst Ludwig XIII. von Frankreich bestellte bei ihm, und man berichtet, der König sei von der jetzt in Berlin befindlichen „Auffindung des hl. Sebastian" aufs höchste befriedigt und begeistert gewesen. Um so unverständlicher erscheint das schnelle Verblassen seines Ruhms zu einer Zeit, die durchaus schon ein historisches Bewußtsein besaß und also andere Voraussetzungen bot als Deutschland um 1500, wo man auch in kürzester Zeit „Grünewald" und Ratgeb vergessen hatte.

Über die Lehrjahre La Tours lassen sich nur Vermutungen anstellen. Europa war kurz nach 1600 fasziniert von den neuen Möglichkeiten, die die Malerei Michelangelo Caravaggios (1573—1610) entwickelt hatte. Caravaggios krasse Realistik, die durch die Technik einer scheinwerferartigen Beleuchtung nur noch gesteigert wurde, hatte gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Rom bei den kirchlichen Auftraggebern Skandale und Empörung, bei Sammlern und Künstlern dagegen Begeisterung ausgelöst. Caravaggios Lebensstil entsprach durchaus seiner Malerei: man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als den zwischen den späten intellektuellen Manieristen und dem Raufbold, Mörder und Häftling Caravaggio, der dauernd mit den Gesetzen in Konflikt gerät, Zimmerwirtinnen, Kollegen und Ordensritter verprügelt und wegen dieses Benehmens nirgends lange geduldet wird. Wie Le Nain, Honthorst, Terbrugghen, Ribera und viele andere europäische Maler von Rang geriet auch La Tour frühzeitig unter den Einfluß von Caravaggios Stil. Jedenfalls ist La Tour von Anfang an Realist — und trotz aller konstruktivistischen Abstraktion blieb er es sein Leben lang. Die Thematik seiner ersten Bilder ist so gewählt, daß sie seinen realistischen Neigungen entgegenkommt. Sowohl die beiden Fassungen des „Leierspielers", von denen eine in Nantes hängt, die andere nur als Werkstattkopie in Bergues erhalten ist, wie auch der „Hieronymus" in Grenoble zeigen bereits ein so krasses Bekenntnis zur Wirklichkeit, daß man lange Zeit an der Autorschaft La Tours zweifelte und an die spanische Herkunft dieser Bilder glaubte. Wenig ausgebildet ist noch die Caravaggeske Scheinwerfertechnik, so daß man annehmen darf, La Tour habe zu dieser Zeit noch keinen unmittelbaren Kontakt mit Caravaggio oder dessen Schülern gehabt. Daß er Caravaggio persönlich gekannt, ist unwahrscheinlich, da er erst 17 Jahre war, als dieser starb. Dagegen spricht alles dafür, daß Honthorst, Caravaggios niederländischer Schüler, den jungen La Tour beeinflußte, möglicherweise eben während seiner ersten Reise, die ihn dann nach Italien geführt haben müßte. Die ersten Bilder, in denen er von Caravaggios Beleuchtungstechnik Gebrauch macht, geben dem Licht aber bereits eine andere Funktion als die einer bloßen Steigerung und Verdeutlichung der Wirklichkeit.
Vergleicht man den „Hieronymus in der Zelle" des Louvre mit der früheren Fassung, so bemerkt man das Neue sofort. An die Stelle der Ausleuchtung ist ein Licht getreten, das Hell und Dunkel als selbständige Elemente erscheinen läßt. Sie fungieren nicht mehr in Hinsicht auf den zu beleuchtenden Gegenstand, der Gegenstand fungiert vielmehr in Hinsicht auf Hell und Dunkel. Beim „Hieronymus in der Zelle" wie bei der „Ekstase des hl. Franz" ist diese Verselbständigung des Lichtes deshalb noch nicht so eindeutig, weil es hier noch dazu beiträgt, die Darstellung des Ekstatischen und Mystischen zu unterstreichen. Es ist also noch ein Bezug zum Thema vorhanden. In den Bildern, die wahrscheinlich in der Folgezeit nach 1630 gemalt worden sind, wird das Licht Zug um Zug selbständiger. Die Ähnlichkeit mit Honthorst ist hier am größten. „St. Josef in der Schreinerei" (Louvre), „Josef und der Engel" (Nantes) und „Die Anbetung der Hirten" (Louvre) bezeichnen die Stadien, in denen La Tour die Emanzipation des Lichtes vom Gegenstand vorantreibt. Das Konkrete der Bildinhalte verliert sich mehr und mehr. Bereits die Angabe, es handele sich beim Bild des Museums in Nantes um den Traum Josefs ist umstritten. Die Eindeutigkeit des Bildthemas verliert sich mehr und mehr, je später die Bilder gemalt werden. Ein Vergleich der „Anbetung der Hirten" La Tours mit der „Anbetung der Hirten" von Honthorst im Kölner Museum verdeutlicht nicht nur, um wieviel allgemeiner La Tour das Thema darstellt, sondern ebenso, welchen Grad von Abstraktion er inzwischen erreicht hat. Die Farbenskala ist gegenüber der Honthorst'schen auf einige wenige Töne, verschiedene Braun und Rot, reduziert; die Ordnung des Bildes von La Tour erweist sich neben der mehr diagonalen, also barocken Honhorst's als geometrisch und statisch. Alle diese Tendenzen führt La Tour über eine „Ecce-homo"-Darstellung (Amsterdam) zu einem ersten Höhepunkt in den beiden Fassungen der „Auffindung des hl. Sebastian", die um 1640 entstanden sein müssen. Die kleinere Fassung der Pfarrkirche in Broglie ist wahrscheinlich die Vorstudie zur großen Fassung der Berliner Museen. Mögen manche späteren Bilder auch den ästhetischen Rang dieser Sebastians-Darstellungen erreichen oder übertreffen — im gesamten Oeuvre kommt ihnen eine Sonderstellung zu. Sie bilden gleichsam das Konzentrat der La Tour'schen Ästhetik. Sowohl seine frühen Versuche wie die späten Abstraktionen sind hier erfaßt. Es ist das einzige erhaltene Bild La Tours, in dem es ihm gelingt, die Darstellung eines Ereignisses, eines dramatischen Vorwurfs, mit strengster geometrischer Ordnung zu verbinden, in dem gegenständliche Beleuchtung, Interpretation des Themas mit Hilfe des Lichts und Licht als selbständiger Faktor gleichwertig zusammengefaßt sind. Der Grad der Abstraktion von der Realität dagegen ist wohl in keinem anderen Bild La Tours größer. Erstaunlich ist auch, wie trotz aller klassizistischen Strenge und trotz alles starren Vertikalismus' eine Bewegung erfaßt ist, die vom nackten Körper des Sebastian sich über die Arme der Frauen erstreckte, so daß die Lebendigkeit des Gestischen und Dramatischen bei aller Geometrie erhalten bleibt, ja, im Gegensatz zum Geometrischen eigentlich erst zum Bewußtsein kommt.



Vorseitig:
Georges de la Tour
La Madelaine à la veilleuse

Georges de la Tour
Die Frau mit dem Floh



Georges de la Tour
Le nouveau né



Georges de l Tour
Job raitte pa sa femme



Georges de la Tour, St. Joseph et l'ange



Georges de la Tour, Le joueur de vielle (Detail)

Mit hoher Wahrscheinlichkeit sind die anderen Bilder La Tours nach seiner Reise von 1639/42 entstanden. Während die erste Reise La Tour Eindrücke vermittelte, die Stil und Richtung seiner Malerei prägen halfen, ist die zweite Reise die eines fertigen Künstlers, der innerhalb der europäischen Kunst eine völlig singuläre Position einnimmt. Es ist kaum zu sagen, welchen Zweck diese Reise gehabt habt. Am ehesten leuchtet ein, daß La Tour wie der reife Dürer eine informatorische Fahrt zu Kollegen unternimmt, die nicht mehr in der Absicht des Hinzulernen-wollens durchgeführt wird. Jedenfalls ist La Tours Spätwerk seines letzten Lebensjahrzehnts lediglich die konsequente Entwicklung aller Tendenzen, die er mindestens seit 1630 vorangetrieben und im Berliner Bild zu einem ersten, in gewisser Weise abschließenden Höhepunkt geführt hatte.
Um die Benennung und mutmaßliche Thematik der — bisher bekannten — letzten fünf Bilder hat es etliche Kontroversen gegeben. Es fehlt ihnen jede konkrete Verdeutlichung des Themas in der Hinsicht, daß der Darstellung eine Szene des christlichen oder heidnisch-mythologischen Themenkreises eindeutig zuzuordnen wäre; ebenso aber ist es unmöglich, von Darstellungen des Alltagslebens im Sinne der Le Nain zu sprechen, da genremäßige Details fehlen. Man kann deshalb nur ganz allgemeine Titel mit einem approximativen Grad von Richtigkeit nennen. Das früheste Beispiel von La Tours Altersstil ist wohl der sog. „Gefangene" (Epinal). Er könnte evtl. noch vor der „Auffindung des hl. Sebastian" entstanden sein, gehört aber ohne Zweifel zum Spätwerk, was vor einem Vergleich der Originale schlagartig klar wird. Sehr nah steht ihm die sog. „Frau mit Floh" des Museums von Nancy. Die „Magdalena" des Louvre ist das einzige Bild, dessen Titel sichtbar ist. Gerade hier wird aber sichtbar, wie der späte La Tour jedes Ereignis und jede Zuständlichkeit auf eine allgemein menschliche Situation zu reduzieren versteht. Das gleiche gilt für das „neugeborene Kind" (Rennes); gesetzt den Fall, es handele sich um eine Darstellung der Geburt Christi: weiter kann man sich kaum von einem jahrhundertelang ikonographisch festgelegten Thema emanzipieren, als La Tour es hier tut. Falls es sich nicht um dieses christliche Thema handelt, sondern um die Darstellung irgend eines beliebigen Neugeborenen: die Emanzipation vom Thema ist die gleiche. In jedem Fall hat La Tour die Situation soweit verallgemeinert, daß nur noch die essentiellen Wahrnehmungen festgehalten sind. Die verschiedenen Deutungen der „Verleugnung Petri" (Nantes) — übrigens das einzige datierte Bild La Tours mit der Jahreszahl 1650 — verweisen auf das gleiche Faktum.
Es könnte zunächst so erscheinen, daß an dieser Reduktion auf das Allgemeine außer der farbigen Abstraktion auf Rot, Grau-Braun und Schwarz vor allem La Tours geometrische Ordnung beteiligt sei. Und man könnte dann von einer caravaggesken Variante Vermeerscher Kunst in Frankreich sprechen. Denn mit Vermeer hat La Tour im Gegensatz zu allen anderen Malern seines Jahrhunderts diese absolute Bild-Geometrie gemeinsam. Schon äußerlich verweist die geringe Anzahl der Bilder beider Maler auf eine Arbeitsweise, die nicht nur allen europäischen Barockmalern, sondern auch den französischen Klassizisten des 17. Jahrhunderts völlig fremd ist. Sowohl die Kunst La Tours wie die Vermeers erscheinen wie ästhetische Verifikationen des Descartes'schen „Discours de la Methode" von 1637, in dem die mathematische, „geometrische" Methode als allgemeinverbindlich für Wissenschaft und Kunst herausgestellt wird. Jedenfalls beweist Descartes' Fragment über die Musik, daß der ästhetische Bereich durchaus ebenfalls diesem Geist der „Geometrie" unterworfen sein sollte.
In seinen „Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik" hat Max Bense den „geometrischen" Geist im Zeitalter des klassischen Rationalismus als den Geist der Infinitesimalrechnung bestimmt und auf seine Affinität zur Kurvengeometrie der Barock-Kunst aufmerksam gemacht. Ohne Zweifel ist die Geometrie Vermeers und La Tours nicht der Kurvengeometrie der Differential- und Integralrechnung verbunden, sondern der „niederen" Geometrie, die auch die Renaissance schon kannte. Die so auffällige Sonderstellung der beiden Maler unter ihren Kollegen des 17. Jahrhunderts liegt mit in dieser anderen Geometrievorstellung begründet. Positiv bedeutet das eine Suspension von jener geistesgeschichtlichen, temporären Bindung an die eigene Zeit, der sich die bei La Tour beobachteten Reduktionen widerspruchslos einfügen.
Trotzdem wäre eine Interpretation La Tours' auf dem Hintergrund der Geometrie nicht vollständig. Pascal, dessen unbedingte Überzeugung vom Vorrang des Geometrischen sicher nicht geringer war als die des Descartes, sprach außer vom „esprit geometrique" immer wieder vom „esprit cordial" und „esprit de finesse", die er zwar als gegensätzlich, aber nicht als unvereinbar ansah, wie schon die ersten vier Fragmente der „Pensées" und die — zumindest von ihm inspirierten „Leidenschaften der Liebe" beweisen. Pascal selbst war universell genug, um zu erkennen, daß beide Verhaltensweisen zwar vereinbar, aber eben nicht ohne Schwierigkeiten vereinbar seien. Seine Polemik gegen die Begrenztheit seiner Zeitgenossen wie die Wandlungen seines eigenen Denkens enthüllen nicht zuletzt den Grad dieser Schwierigkeiten. Es ist bezeichnend, daß es im 17. Jahrhundert zwar

zahlreiche Realisationen im Geist des „esprit cordial" o d e r des „esprit geometrique" gibt, aber daß kein Künstler beide Prinzipien zu vereinen wußte — mit der einen Ausnahme Georges de La Tours. Ihm gelang es als einzigem, mit Hilfe geometrischer Prinzipien den „esprit cordial" zu realisieren. Nicht allein die „profonde nuit" Racines und das „silence éternal" Pascals, die J. Vergnet-Ruiz als Charakteristica La Tours' anführt, sichern ihm jene Sonderstellung in der europäischen Kunst, sondern die ästhetische Demonstration von der „Stärke und Genauigkeit" des Geistes mit dessen „Weite", womit Pascal beide Möglichkeiten zu umreißen sucht.

Neue deutsche Museumsbauten

„. . . das Entschlafene, für uns Mumienhafte, vertrocknet an sein Herz zu schließen . . ."

Diese Warnung, die Goethe an die Adresse der Nazarener richtete, macht auf eine Gefahr aufmerksam, der in der Vergangenheit der Großteil unserer Museen ausgesetzt war und — das Leben verdankte. In welchem Maße sie dieser Gefahr erlagen, beweist nichts deutlicher als die sprachliche Wendung vom „Musealen" eines Zustandes, einer Gesinnung, einer Form des Verhaltens. Insbesondere die großen Museen hatten vor dem Krieg, vor der Zerstörung der Gebäude und der Dezimierung des Besitzes, einen Umfang angenommen, dessen Schwerfälligkeit und Tradition jede Änderung größeren Maßstabes nahezu unmöglich machte. Diese Chance bot sich durch die Auslagerung der großen Sammlungen und die damit verbundene Auflösung der alten Organisation.

Heute sind mit Ausnahme der Berliner Sammlungen wieder alle Museen zugänglich, der Bestand kann oft vollständig gezeigt werden. Damit ist ein erstes Resümee möglich. Die Aufgaben der Museen, insbesondere der großen Museen, sind neben der möglichst perfekten Präsentation des einzelnen Kunstwerks die wissenschaftliche Bearbeitung dieser Kunstwerke. Beide Aufgaben lassen sich kaum gleichzeitig lösen; das Niveau der Museen hängt aber vom Niveau der Lösung dieser Aufgaben ab. Konsequenterweise eröffnete Ludwig Justi 1946, noch vor seiner Ernennung zum Direktor der Berliner Museen, die Diskussion um den Wiederaufbau der Museen mit einem Programm, dessen teilweise Realisierung bereits das überkommene Aussehen unserer Museen entscheidend verändert hätte.

Justis Vorschläge suchten sowohl das Problem der Ausstellung für ein breites, oft wenig vorinformiertes Publikum zu lösen wie die Voraussetzung für eine ebenfalls breit angelegte wissenschaftliche Forschung zu schaffen, die nicht nur von den angestellten Wissenschaftlern der Museen betrieben werden sollte. Im einzelnen beabsichtigte er, in einer zentralen Schausammlung die wichtigsten Stücke zu vereinen und nicht, wie bislang üblich, nach historischen, sondern nach aesthetischen Gesichtspunkten zu ordnen. Verschiedene Stile und verschiedene Kunstsparten, vom Architekturfragment bis zum Tafelbild, von der Plastik bis zum Kunstgewerbe, sollten, durch jeweils charakteristische und hochwertige Stücke vertreten, konfrontiert werden. Ähnliche Schaustellungen sollten in kleineren Museen in den Vorstädten gezeigt werden, an Universitäten, Schulen, Behörden usw. sollten Kunstwerke ausgeliehen werden. Alles das sollte der intensiveren Kommunikation zwischen Publikum und Museen dienen. Das Interesse des Publikums plante Justi durch steten Wechsel dieser Schaustellungen wach zu halten. An die Stelle der Depots aber sollten die Studiensammlungen treten, die den gesamten Besitz streng nach den jeweiligen wissenschaftlichen Aspekten geordnet aufzunehmen bestimmt waren. Daß beide Abteilungen der Museen neben der alten die moderne Kunst aufnehmen sollten, erschien Justi selbstverständlich. Mit der Realisierung dieser Vorschläge wäre das Odium des „Musealen" verschwunden. Vergleicht man nicht nur unsere größeren deutschen, sondern überhaupt alle großen Museen mit diesem Programm Justis, dann wird plötzlich klar, welch unglücklicher Kompromiß zwischen der aesthetischen Darbietung und der wissenschaftlichen Bearbeitung in der Regel geschlossen worden ist.

Die Reaktion des breiten Publikums wie der Fachleute war nach Justis eigenen Worten „ungefähr der Art", als habe er „in ein Wespennest gegriffen". Die endgültige Lösung für die Berliner Museen steht noch aus. In keiner Stadt, die größere Sammlungen verschiedenster Kunstdisziplinen besitzt, konnte man sich dazu entschließen, Justis Vorschläge zu realisieren. Zwar war gelegentlich die Rede davon, Schau- und Studiensammlung zu trennen, durchgeführt wurde diese Trennung weder in Köln noch in München, Stuttgart oder Nürnberg, Hamburg oder Karlsruhe.

Alle diese Sammlungen hatten den Krieg ohne größere Verluste überstanden, lediglich der Besitz moderner Kunst war durch die Maßnahmen der Nazis aufgelöst worden. Wo es nicht gelang — wie in Köln — durch private Initiative einen großen Teil zu retten, wurden die Werke moderner Kunst verkauft, wenn sie nicht vollständig vernichtet wurden. Bei der nahezu vollständigen Beseitigung der modernen Kunst ist der Umfang und das Niveau der Neuerwerbungen erstaunlich. Erste Schwerpunkte bildeten sich durch Schenkungen und Ankäufe größerer privater Kollektionen wie der Sammlung Haubrich in Köln (hauptsächlich deutsche Expressionisten) oder der Sammlung Domnick in Stuttgart (gegenstandslose Malerei). Die bedeutendste Stiftung dieser Art ist ohne Zweifel die vor etwa einem Jahr erfolgte Übertragung des Kandinsky-Besitzes von Gabriele Münter an das städtische Museum in München, das damit schlagartig zu einem Museum von internationaler Bedeutung aufrückte. Aber auch da, wo solche Stiftungen fehlten, gelang es im Laufe der Jahre, die modernen Abteilungen soweit auszubauen, daß sie eine gewisse Geschlossenheit erreichten. Oft sind diese modernen Sammlungen der einzige Besitz insbesondere unserer kleinen Museen, ohne Zweifel ein Positivum, das kaum ein anderes Land aufweisen kann. Man könnte meinen, die deutschen Museen hätten eine Tradition aufgegriffen, die sie vor dem ersten Krieg und dann später, in den 20er Jahren, international berühmt machte. Doch gibt es da einen Unterschied. Die Kunstwerke, die damals wie heute gesammelt werden, sind oft die gleichen; nur handelte es sich damals wirklich um „Gegenwartskunst" — heute dagegen sind die Ankäufe echter Gegenwartskunst selten geworden. Im allgemeinen wird nur das erworben, was bereits internationales Ansehen genießt. Soweit man nicht bestrebt ist, die erfolgreichsten Künstler der jeweiligen Stadt oder des jeweiligen Landes zu sammeln, sucht man diesen Mangel durch Wechselausstellungen in etwa zu beheben, die in vielen Fällen von Museum zu Museum weiter transportiert werden, so daß wenigstens eine gewisse Breitenwirkung möglich wird.

Ankäufe alter Kunst halten sich naturgemäß wegen der geringen Höhe der zur Verfügung stehenden Mittel in engem Rahmen. Eine systematische Sammlung dieser Kunst wie in Nord- und Südamerika ist deshalb unmöglich. Wie groß die Schwierigkeiten sind, zeigte der endgültige Erwerb von Botticellis Madonnentondo, der bislang den Berliner Museen lediglich als dauernde Leihgabe gehört hatte.

Im Jahre 1952 begann die Diskussion um den Aufbau der Museen in Hinsicht auf konkret geplante Realisierungen. Vergleicht man die Vorschläge der Jahre 1946/47 mit den Diskussionsbeiträgen des Jahres 1952, so bemerkt man sofort, daß Prinzipienfragen nicht mehr zur Entscheidung standen. Im Stillen hatten sich Behörden und Museumsleiter bereits für eine Beibehaltung der alten Museumsstruktur entschieden. Einzelne Mängel der alten Ausstellungstechnik (so etwa die Überladung mit störender „Architektur" oder zu dichte Bilderhängung) wurden zwar verdammt, aber im Prinzipiellen blieb alles wie zuvor. Man beschränkte sich deshalb darauf, über Denkmalspflege, Baukosten, Imbißstuben und Kammermusikräume zu sprechen. Erfüllte ein Entwurf in dieser Hinsicht die Wünsche, so bescheinigte man ihm, er erfülle die Forderungen des Museumsbaus in hervorragender Weise. (So z. B. Prof. Keidemeister, der damalige Leiter des Wallraf-Richartz-Museums und heutige Chef der Berliner Museen zu Rudolf Schwarz' Entwurf des Kölner Museums.) Einer der wenigen, die versuchten, die Diskussion auf museums t e c h n i s c h e Probleme zu lenken, war Georg Schmidt, der verdienstvolle Leiter des Baseler Museums. In einem technisch perfekten Museum kann man schließlich jederzeit Änderungen durchführen, die prinzipieller Natur sind; in Museen, die diesen Grad technischer Perfektion nicht besitzen, ist ein für allemal ein Zustand geschaffen, der dem besten Direktor und Ausstellungsfachmann die Hände bindet. Georg Schmidts fortwährende Klagen über sein doch relativ junges Museum, das Paul Bonatz 1932—36 plante und errichtete, beweisen das zur Genüge. Aus der Kritik an diesem Bau, die die Fehler der Grundrißanordnung, der Beleuchtung, der Wandbespannung usw. bloßlegte, hätte man sehr viel lernen können.

Statt auf Erfahrungen aufzubauen, verlegte man sich auf Hypothesen. So ist es nicht verwunderlich, daß diejenigen Versuche, die 1952 Vorschußlorbeeren erhielten, sich in mehr als einer Hinsicht als Fehlschläge erwiesen, während Planungen, die schärfste Kritik erfuhren, heute als relativ gelungen gelten können.

Da die Vorschläge von Hans Döllgast, den Klenze-Bau der alten Pinakothek wieder aufzubauen, naturgemäß von Leuten unterstützt wurden, deren restaurative Baugesinnung sich wiederholt bewies (vor allen Dingen von den Autoren und dem Publikum der Zeitschrift „Baumeister"), glaubte man an einen Mißerfolg dieses Unternehmens. Nun soll nicht bestritten werden, daß die Ergänzung eines klassizistischen Bauwerks in jedem Fall problematisch ist und museumstechnisch nur schwer den modernen Erfordernissen genügen kann. Der Döllgast'sche Vorschlag bot zumindest einen Vorteil: er war wesentlich billiger als alle anderen, nicht nur bei der Veranschlagung der Kosten. Tatsächlich

gelang es, den Wiederaufbau des Klenze-Baus mit relativ geringen Mitteln durchzuführen. Döllgast nahm bei der Planung einige entscheidende Änderungen vor, die einerseits bessere technische Voraussetzungen schafften, zusätzliche Ausstellungsräume ergaben und die früher relativ engen Verhältnisse aller Verkehrselemente erweiterten. DAS KUNSTWERK hat in Heft 1/XI über die Neufassung der alten Pinakothek berichtet.
Die Schwierigkeiten, die man in München wegen der Entscheidung für den Klenze-Bau hatte, entfielen beim Neubau des Wallraf-Richartz-Museums in Köln. Hier beschloß man, einen völligen Neubau zu errichten. Die Schwierigkeiten lagen hier lediglich in der Größe und Lage des Grundstücks, das keine Erweiterungen zuläßt. Die benachbarte Minoritenkirche war ebenfalls zu berücksichtigen. Mit diesen Gegebenheiten hatten sich die Teilnehmer am Kölner Museums-Wettbewerb 1952 auseinanderzusetzen. Die Vorschläge von Adolf Abel, Heinrich Bartmann und Ernst Panzer waren weder in städtebaulicher noch in museumstechnischer Hinsicht geeignet. Die Planung Hans Schumachers wies gegenüber diesen dreien bereits eine Reihe wünschenswerter Neuerungen auf. Insbesondere gelang es Schumacher, die Masse der Säle in verschiedene Gruppen zu gliedern und übersichtlich zu machen, ein Vorzug, den die beiden Entwürfe von Rudolf Schwarz einerseits und Dominikus Böhm (Mitarbeiter Gottfried Böhm) andererseits nicht in dem Maße besaßen. Diese beiden letzteren standen im Grunde zur Wahl. Realisiert wurde die Schwarz'sche Konzeption, obwohl Dominikus Böhm ohne Zweifel das revolutionärere Projekt vorschlug. Auf diesen Böhm'schen Entwurf lohnt es sich deshalb einzugehen, weil er der bislang einzige Beitrag zum modernen Museumsbau ist, der neue Möglichkeiten anbietet. Böhm schlug vor, die einzelnen Geschosse in Stahlbetonbindern aufzuhängen, die nach oben zu konisch verliefen und so in j e d e m Geschoß Oberlicht und Seitenlicht ermöglichten. Die Höhe der einzelnen Geschoßabschnitte sollte variieren, die Höhendifferenzen sollten durch Stufen ausgeglichen werden, so daß ein eigentliches Treppenhaus entfiel. Die zusätzliche Seitenlicht-Beleuchtung der unteren Geschosse im Haupttrakt orientierte Böhm nach Norden mit Aussicht auf den Innenhof, der direkt an die Minoritenkirche anschloß und diese so glücklich mit in die moderne Architektur einbezog. Böhm verzichtete auf die geringste historische Reminiszenz wie auch alle anderen Wettbewerbsteilnehmer mit Ausnahme von Rudolf Schwarz.
Mit nur geringfügigen Abweichungen wurde dessen Vorschlag realisiert. Wie Böhm sah Schwarz zur Minoritenkirche einen Innenhof vor und drängte um diesen Innenhof herum die verschiedenen Räume zu einem Kubus zusammen, was städtebaulich zwar Vorteile brachte, aber museumstechnisch zu bedauern ist; denn so entstand eine verhängnisvolle Tendenz zur Höhenentwicklung des Museums, eine Tendenz, die als Konsequenz schließlich eine allseitige Seitenlicht-Ausleuchtung zur Folge hatte. Die Seitenfenster sind in alle Himmelsrichtungen orientiert, dabei nur ein kleiner Teil nach Norden. Die Masse der Räume erhält Ost- und Westlicht. Der Sonneneinfallswinkel ist hier sehr flach, die Erwärmung der Innenräume wegen des unzureichenden Sonnenschutzes bei Sonnenschein entsprechend hoch; diesem plötzlichen Ansteigen der Innentemperatur entspricht ein ebenso plötzliches Absinken der Temperaturen im Schatten. Die Temperaturdifferenz beträgt im Sommer durchschnittlich 12—15 Grad Celsius. Einer der Trakte, die diese ungünstigen Bedingungen aufweisen, enthält die Kölner Tafelmalerei des 14.—16. Jahrhunderts. Ohne Ausnahme handelt es sich bei diesen Bildern um Holztafeln, die also im Sommer tagaus tagein mit der Temperatur schrumpfen oder sich ausdehnen. Die Seitenlichträume sind verhältnismäßig lang gestreckt und oft nur wenige Meter tief. Die Mehrzahl der Bilder hängt somit gegenüber den Fenstern. Mit Ausnahme der modernen Malerei, die meist in Oberlichtsälen untergebracht ist, tragen alle Bilder einen Schutzüberzug aus Firnis, der reflektiert, wenn er kein Streiflicht erhält, sondern direkt auffallendes Licht wie in Köln. So kann man z. B. einen großen Teil der alten Kölner Malerschule, die hervorragenden Portraits von Frans Hals und die besten Stücke von Leibl zu keiner Tages- und Jahreszeit ohne Reflexlicht sehen.
Rudolf Schwarz' Entscheidung für das Seitenlicht fiel anscheinend nicht nur notgedrungen um einer städtebaulichen Konzeption willen. Noch im Herbst 1957 zog er während eines Gesprächs über den modernen Museumsbau in Düsseldorf das „lebendige" Seitenlicht dem „toten" Oberlicht vor; Georg Schmidt antwortete bereits während des Gesprächs und später nochmal in einem Artikel der „Neuen Züricher Zeitung" auf diese Liebeserklärung mit dem sachlichen Hinweis auf die verschiedenen technischen Mängel. Über die technischen Mängel hinaus aber weist die Schwarz'sche Konzeption solche mehr ästhetischer Art auf. Die Fenster, die auf den Innenhof führen, lassen gelegentlich einen Ausblick auf die Minoritenkirche frei. Alle übrigen Fenster (mehr als die Hälfte!) zeigen auf die Straße mit mehr oder weniger schematischen Neubauten ohne ästhetisches Niveau. Die Scheiben dieser Neubauten werfen ihre Reflexlichter in die Museumsräume und blenden den Besucher, der sich dem einen oder anderen Bild auf den Fensterpfeilern zuwendet. Um wenigstens die Konturen eines toskanischen Kruzifixes aus dem 13. Jhdt. zu sehen, muß man mit den Händen die beiden danebenstehenden Fenster abzudecken suchen. Ebenso störend ist der Versuch, für die einzelnen Abteilungen besondere Fußböden zu „gestalten". Die roten Klinker in den Sälen der Kölner Malerschule stören ebenso wie die ornamental gelegten Parkettböden aus hellen und dunklen Hölzern in den Räumen mit niederländischer Malerei; die Ausstattung mit obligaten Wohnzimmermöbeln erzeugt im Zusammenhang mit den anscheinend so sorgfältig gewählten Böden eine bürgerliche Atmosphäre, die etwa den großen Altar des Bartholomäus-Meisters mit einbezieht und zu einem Wohnzimmer-Versatzstück degradiert.
Man wird erwarten, daß wenigstens der Innenhof des Museums durch den Anschluß an die Minoritenkirche gerechtfertigt wäre — aber nachdem, erkauft mit den zahlreichen Mängeln des Seitenlichtes, um diesen Innenhof das ganze Museum orientiert ist, (so daß er das eigentlich zentrale Moment der gesamten Museumsarchitektur darstellt,) verbaut Rudolf Schwarz die Minoritenkirche mit einem Werkstattrakt, über den gerade noch der obere Teil des Mittelschiffs herausragt.
Konstruktiv ist der Neubau des Wallraf-Richartz-Museums ein ausgesprochener Mischbau. Zum Hof (also zur Minoritenkirche) hin zeigt Schwarz Stahlbetonkonstruktionen, die er z. T. mit Ornamenten „verschönert"; ebenso sind alle Decken, Fensterstürze und sonstigen konstruktiv notwendigen Bauglieder aus Stahlbeton. Nur die Außenfassaden geben sich als reine Mauerwerk-Konstruktion. Die Imitation des reinen Mauerwerksbaus geht so weit, daß an der Nordfassade Strebepfeiler vorgeblendet sind, die anscheinend den „gotischen" Charakter betonen sollen. „Gotisch" sind auch die aneinander gereihten Giebel des Museums, die an Giebel alter Kölner Bürgerhäuser erinnern. Die technischen Fehler des Museums sind von einer Baugesinnung getragen, die nur scheinbar modern, in Wirklichkeit aber höchst restaurativ ist; stimmt man Hermann Broch zu, der das Wesen des Kitsches in der Imitation sieht, dann fällt Rudolf Schwarz' Bau in die gleiche Kategorie.
Die Hängung der Bilder und Aufstellung der Plastiken erfolgte noch unter der Regie von Prof. Leopold Reidemeister, der jetzt die Leitung der Berliner Museen übertragen bekommen hat und der den Schwarz'schen Entwurf 1952 als „hervorragend" bezeichnete. Aus allem Gesagten erhellt, daß die Aufstellung der alten Bilder in den Seitenlichträumen besonders ungünstig ist. Eher vertretbar wäre eine Ausstellung moderner Malerei und besonders von Plastik in diesen Räumen. Plastiken brauchen geradezu dringend Seitenlicht. Den größten vorhandenen Oberlichtsaal benutzte man dagegen in Köln zur Aufstellung von Plastik! Die kleineren Kabinette des Obergeschosses, die Oberlicht haben, eigneten sich hervorragend für alte Tafelbilder kleineren Formates. Die großen modernen Bilder sind dort zu eingeengt; man hat kaum ausreichenden Abstand von ihnen, da die Tiefe dieser Räume gerade 2 Meter beträgt.
Im allgemeinen wählte man in Köln eine Hängung nach historischen Gesichtspunkten. Der gesamte Bestand ist also im Wesentlichen zu sehen. Es wäre wünschenswert gewesen, die Schwerpunkte hervorzuheben, etwa die Bilder Lochners, des „Meisters des Marienlebens" oder die bedeutendsten Stücke der niederländischen Malerei des 17. Jhrdts.; diesen Schwerpunkten hätte man die günstigeren Oberlichtsäle einräumen sollen. Wie verfuhr man? Das Werk Lochners ist zerstreut, der Weltgerichtsaltar wird von den viel weniger differenzierten und dekorativeren Tafeln des „Meisters der Verherrlichung Mariens" „totgehängt"; auch vom „Meister des Marienlebens" gewinnt man keinen anschaulichen Eindruck, da seine Tafeln wie die Lochners zerstreut sind und sich mit geringerer Gesellschaft begnügen müssen.
Fehler der Hängung lassen sich relativ leicht beseitigen. Der Bau selbst aber wird kaum zu ändern sein. Nicht einmal eine Erweiterung ist möglich, da das gesamte Gelände bereits bebaut ist. Der Platzmangel, der jetzt bereits deutlich spürbar ist, gestattet auch keine Erweiterung des Besitzes, es sei denn, man beschränkt sich auf eine wechselnde Ausstellung und Magazinierung der nicht erstrangigen Stücke. Es ist nicht anzunehmen, daß man sich in Köln in absehbarer Zeit zu einem zweiten Museumsneubau entschließen kann. Man muß also das Faktum hinnehmen, daß eine der bedeutendsten deutschen Sammlungen mangelhaft ausgestellt und sogar in ihrem Bestand gefährdet ist.
Wenn auch der Neubau des Folkwang-Museums in Essen nicht so groß ist wie der Bau des Wallraf-Richartz-Museums, so gehört er doch zu den bemerkenswertesten Museums-Planungen nach dem Kriege. Für den Entwurf zeichnet als Architekt Bauassessor Hans Loy verantwortlich, der seine Pläne nach dem Ideenentwurf von Baudirektor Kreutzberger und Stadtarchitekt Hösterey entwickelte. Es galt für den Besitz des Folkwang-Museums, dessen Kern die ehemalige Sammlung von Karl-Ernst Osthaus ist, ein Gebäude zu errichten, das weniger von Kunstwissenschaftlern als von einem breiten, an moderner Kunst interessierten Publikum besucht werden wird.
Um zwei Innenhöfe, die für die Ausstellung von Plastiken bestimmt sind, gruppieren sich die Museumsräume, von denen einige größere Oberlicht besitzen. Die Mehrzahl der Räume erhält zwar Seitenlicht, doch sind diejenigen Räume, die den eigentlichen Museumsbesitz aufnehmen sollen, nach Nordosten und Nordwesten orientiert. Diejenigen Seitenlichträume, die nach Süden liegen, sollen Wechselausstellungen dienen. Da ein großer Teil der Wechselausstellungen Plastiken gewidmet ist, erscheint das großflächige Seitenlicht hier gerechtfertigt, zumal ein großer Grünstreifen vorgelagert ist, der in Köln fehlt. Aber auch Gemälde sind deshalb nicht so gefährdet wie in Köln, weil sie nur während der kurzen Dauer der Wechselausstellungen dem bei reiner Südlage nicht sehr großen Temperaturwechsel ausgesetzt sind. Die beiden Innenhöfe sollen verschieden ausgebildet werden. Während ein Hof mit Platten belegt wird und somit auch für gewisse Veranstaltungen intimen Charakters geeignet ist, ist für den anderen Hof eine lockere Bepflanzung vorgesehen. Man hat so außerdem zwei unterschiedliche Freilichträume zur Aus-

stellung von Plastik. Eine Figur Henry Moores steht ohne Zweifel besser in einem bepflanzten, ein Reiter Marinis wirksamer in einem strengen, unbepflanzten Hof.
Für den Brunnen des belgischen Bildhauers Minne, den Osthaus für das Foyer seines eigenen Museums in Hagen entwerfen ließ, mußte eine besondere Lösung gefunden werden. Im Essener Museum hat man diese architektonische Bindung des Brunnens ohne imitatorische Anlehnung an die ursprüngliche Räumlichkeit durch ein einfaches, rundes Oberlicht herzustellen gesucht. Man plant, die Wände des Raumes, in dem der Minne-Brunnen plaziert werden soll, später mit modernen Wandteppichen zu behängen.
Neben der Hauptsammlung des Folkwang-Museums, die aus deutschen Romantikern, französischen Impressionisten, deutschen Expressionisten, gegenstandsloser Malerei und moderner Plastik besteht, ist noch eine kleine Abteilung mit Südsee-Plastik vorhanden, die ebenso wie die Grafik im Untergeschoß ausgestellt werden soll. Ein besonderer Raum, der der Ruhe und Entspannung der Museumsbesucher dienen soll, ist zwischen den beiden Innenhöfen angeordnet, liegt also zentral, ohne den eigentlichen Ausstellungsbereich zu stören. Man denkt daran, hier gelegentlich ein einzelnes Kunstwerk auszustellen, kleinere Empfänge der Stadt zu geben etc.
Diese kleinen Überlegungen zeigen, wie differenziert, lebendig und unschematisch ein Museum gebaut werden kann, wenn man ohne vorgefaßte Ideologie plant und nur von den jeweiligen Bedürfnissen ausgeht. Zur Zeit ist nur der erste Bauabschnitt fertiggestellt; der zweite Bauabschnitt ist soweit fortgeschritten, daß bereits der endgültige Zustand ablesbar ist. Die Größe der gesamten Räume ist so zugeschnitten, daß für Neuerwerbungen reichlich Platz bleibt. Bis 1959 sollen in einem dritten Bauabschnitt ein Saal für ca. 500 Personen sowie die Räume der Verwaltung und der Bibliothek errichtet werden.
Nachdem dasjenige Museum, das ursprünglich den Besitz des Essener Folkwang-Museums aufnahm, verschiedensten Zwecken gedient hatte, wurde es jetzt wieder seiner ursprünglichen Bestimmung zugeführt. Henry van de Velde baute 1901 für Karl Ernst Osthaus das jetzige Karl-Ernst-Osthaus-Museum der Stadt Hagen um. Aus dieser frühen Zeit der modernen Architektur sind trotz der häufigen Ein- und Umbauten und trotz der Kriegszerstörungen noch eine Reihe von van de Veldes Jugendstil-Dekorationen erhalten. Das Foyer, das Treppenhaus und das gesamte Kellergeschoß sind noch so vorhanden, wie van de Velde es vorsah. Die Dekoration der übrigen Räume ist, leider, zerstört. Da aber nur noch wenige hervorragende Jugendstil-Architekturen erhalten sind, kommt dem Erhaltenen besondere Bedeutung zu.
Ebenso wie beim Hagener Museum zog man auch in Krefeld die Architektur mit ins Museum ein. Mies van der Rohes „Haus Lange", das 1927 errichtet wurde, baute man vor zwei Jahren zum Museum um. Damit ist nicht nur ein Museumsbau von bedeutendem ästhetischen Rang gewonnen, sondern auch die Garantie gegeben, daß eine der wenigen erhaltenen Pionierleistungen Mies van der Rohes und der modernen Architektur in Deutschland nicht verfällt.
Alte Kirchen in Museen zu verwandeln versuchte man verschiedentlich mit Erfolg. Die Idee, das Schnütgen-Museum der Stadt Köln in der ehemaligen Stiftskirche St. Cäcilien einzurichten, entsprach sicher dem Wunsch, für die mittelalterlichen Plastiken, Glasfenster und kunstgewerblichen Bestände dieses Museums eine geeignete Unterkunft zu finden. Die Ergänzungen, die das Hochbauamt dazu vornehmen mußte, versuchen nicht, durch Imitation sich an das Bestehende anzugleichen. Man setzte Stahltüren mit Glaseinsätzen ein, verputzte die Wände, soweit nicht noch Freskenreste vorhanden waren und fügte für Bibliothek und Verwaltung einen kleinen Anbau hinzu. Leider bewies man bei der Aufstellung des Besitzes nicht eine ähnlich glückliche Hand. Wie in München suchte man ein möglichst symmetrisches Arrangement durchzuführen, auch dann, wenn die zueinander gehörenden Stücke nicht mehr als Einheit wahrgenommen werden können. Die ehemalige Sakristei zur Ausstellung von Kleinplastik zu verwenden, ist möglich; doch hätte man besser die vorhandenen Paramente dorthin gebracht und im Chor das Chorgestühl aufgestellt, das jetzt im Westteil des Kirchenschiffes steht. Auch die abseitige Unterbringung der Monumentalplastik ist wenig befriedigend. Trotz dieser Mängel bedauert man, daß die Cäcilienkirche nur für ein Jahrzehnt als Museum zur Verfügung steht.
Alfred Lichtwarck soll gelegentlich bemerkt haben, die besten Museen seien diejenigen, die nicht als solche gebaut seien. Man kann seine Meinung teilen, wenn man an den ästhetischen Eindruck eines Museumsbaus denkt; ist man jedoch der Meinung, daß dieses ästhetische Element sekundär ist, dann wird das Resümé der neuen deutschen Museumsbauten wenig befriedigen. So bleibt zuletzt nur die Hoffnung, daß wenigstens für die Berliner Sammlungen eine gültige Lösung gefunden wird.

Heinz Spielmann

Erich Heckel — 75 Jahre alt

Wer den Weg von einer revolutionären und gärenden Jugend zu einem Alter abgeklärter Weisheit zurückgelegt hat, den preisen wir glücklich.
Erich Heckel, der am 31. Juli seinen 75. Geburtstag gefeiert hat, zählt zu diesen Glücklich-zu-preisenden. Als er 1905 mit seinen Freunden Kirchner, Schmidt-Rottluff und Beyl die „Brücke" in Dresden gründete, war er ein entflammter Empörer gegen steril gewordene Konventionen in Kunst und Leben. Heute als Hausherr in der milden Landschaft der Höri gleicht er einem ostasiatischen Zen-Philosophen. Er darf sich als einer der zwei überlebenden Hauptakteure des expressionistischen Aufbruchs bereits historisch sehen.
Als ich in diesem April seinem „Flandrischen Frühling" (1916) auf der Brüsseler Weltausstellung „Fünfzig Jahre moderne Kunst" wieder begegnete, riß mich die stürmische Gewalt des Bildes hin. Ich bedauerte nur das Fehlen des Meisterwerks „Der gläserne Tag" (1913), mit dem Heckel den Weg zu einem deutschen Kubismus gewiesen hat.
Sein malerisches Werk wird durch ein bedeutendes graphisches Oeuvre ergänzt. Es umfaßt Holzschnitte, Radierungen und Lithographien.

L. Z.

Aus einem Gespräch mit Erich Heckel

Über die Gründung der „Brücke" berichtet Heckel: „Es ging uns im Gegensatz zu den Impressionisten um ein bildhaftes Sehen. Wir wollten keine Ausschnitte, keine Motive malen — wir nahmen nur die Elemente in das Bild hinein, die für das Bild wesentlich waren. Wir wollten nicht das Momentane, sondern natürliches Leben als solches malen. Uns interessierten einfache, selbstverständliche Vorgänge, und wir haben immer wieder Menschen nach der Natur gezeichnet — posen- und pausenlos. Das hielten wir für absolut wichtig. Für uns war das Unpathetische das Wesentliche; das Pathos war für uns suspekt!"
Heckel schildert das erste gemeinsame Atelier in Dresden. „Ich mietete 1905 in der Berliner Straße einen leerstehenden Laden. Der Wirt war froh, daß er ihn los war, denn er hatte keine Kundschaft — gegenüber war die Eisenbahn. Das war die Keimzelle gemeinsamen Arbeitens. Hier waren wir jede freie Stunde: Bleyl, Schmidt-Rottluff, Kirchner und ich. Wir hatten gutes Licht; der Raum wurde von uns selbst ausgestaltet. Wir brauchten Sitzgelegenheiten — also machten wir die Schemel selbst, dazu die Vorhänge aus Batik."
Wie kam es zum Zusammenschluß der „Brücke"? „Wir haben natürlich überlegt, wie wir an die Öffentlichkeit treten könnten. Eines Abends sprachen wir auf dem Nachhauseweg wieder davon. Schmidt-Rottluff sagte, wir könnten das ‚Brücke' nennen — das sei ein vielschichtiges Wort, würde kein Programm bedeuten, aber gewissermaßen von einem Ufer zum anderen führen. Wovon wir weg mußten, war uns klar — wohin wir kommen würden, stand allerdings weniger fest."
Die erste Ausstellung der jungen Künstlergruppe fand auf Initiative von Heckel in einer Lampenfabrik statt. „Ich mußte", erzählt der Künstler, „als Bauführer nach Löbtau und mit den Handwerkern verhandeln. Der Raum war hoch — wir hängten unsere Bilder sehr tief. Die Lampen störten uns gar nicht — vielleicht



Alte Pinakothek, München (Entwurf: Leo von Klenze. Wiederaufbau: Franz Döllgast)
Südfront – Foto: E. Glesmann

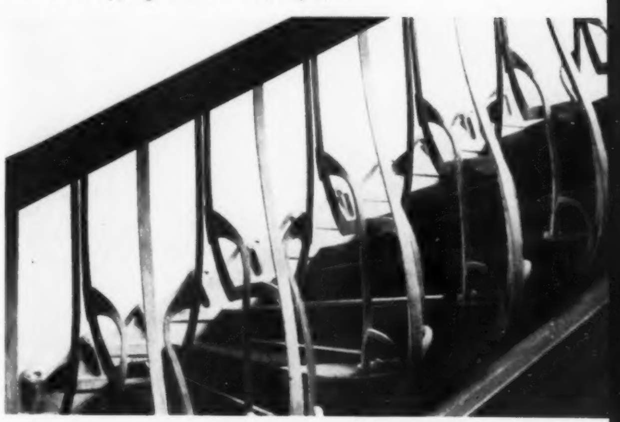


Alte Pinakothek, München, Eingangshalle – Foto: E. Glesmann

Eingangshalle des Städtischen Museums, Hagen (Umgebaut von Henry van de Velde 1901, Wiedereinrichtung nach dem Kriege: Hochbauamt der Stadt Hagen) – Foto: Spielmann



Städtisches Museum, Hagen
Detail des Treppengeländers – Foto: Spielmann





Wallraf-Richartz-Museum, Köln
Nordansicht
Entwurf und Ausführung: Rudolf Schwarz und Josef Bernhard
Foto: Spielmann

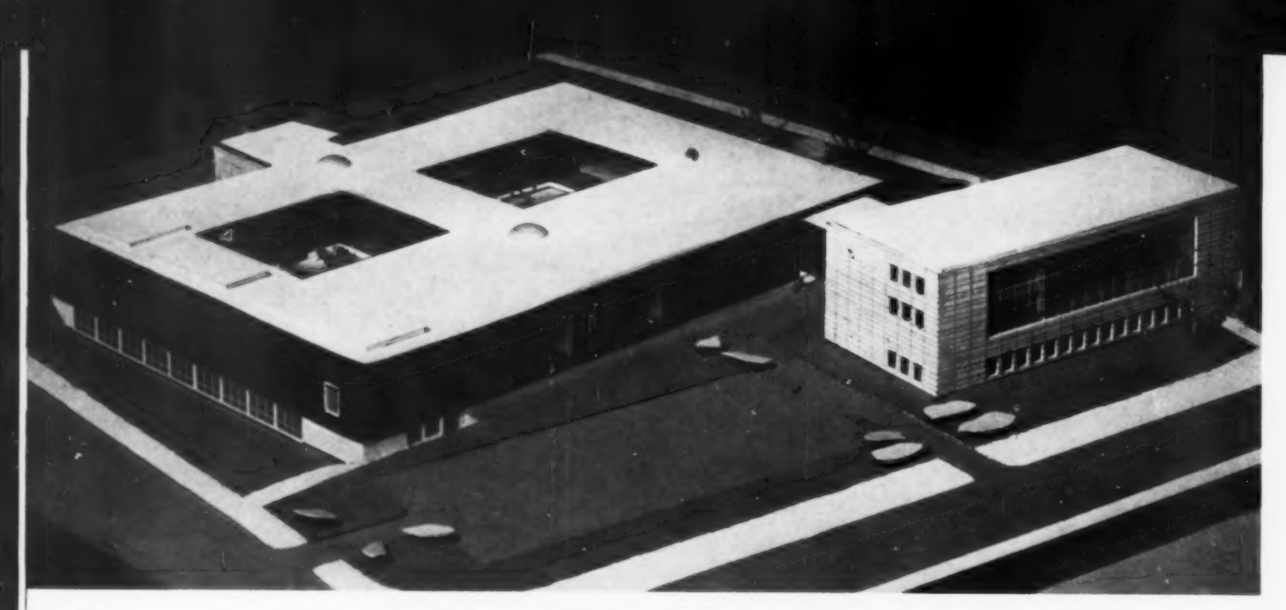


Schnütgen-Museum, Köln
Plastiksaal
Foto: Rheinisches Bildarchiv

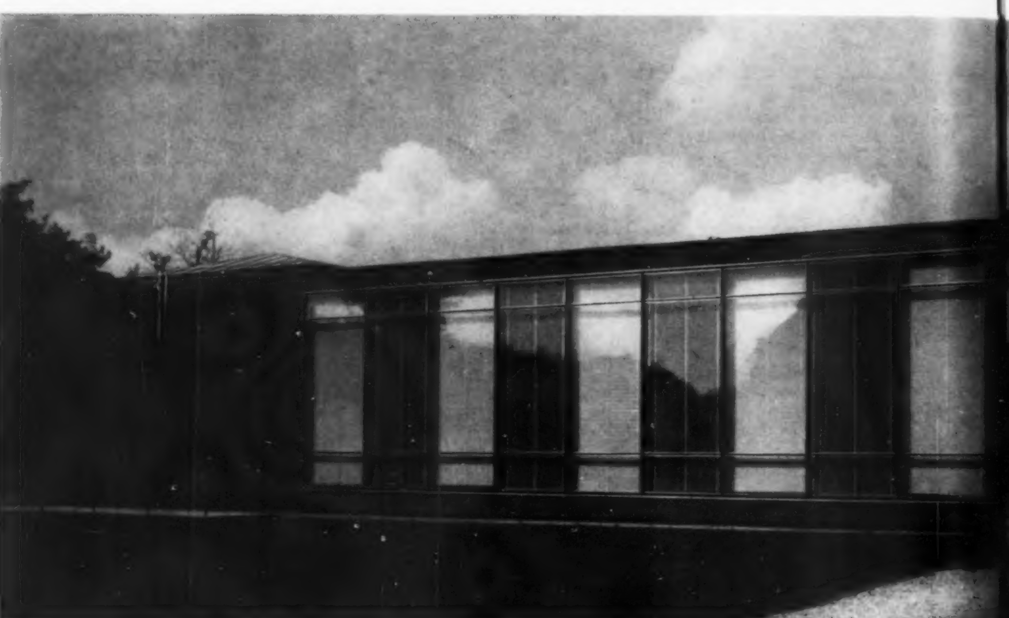


Wallraf-Richartz-Museum, Köln
Oberlichtsaal mit moderner Plastik

Schnütgen-Museum, Köln
Foto: Rheinisches Bildarchiv



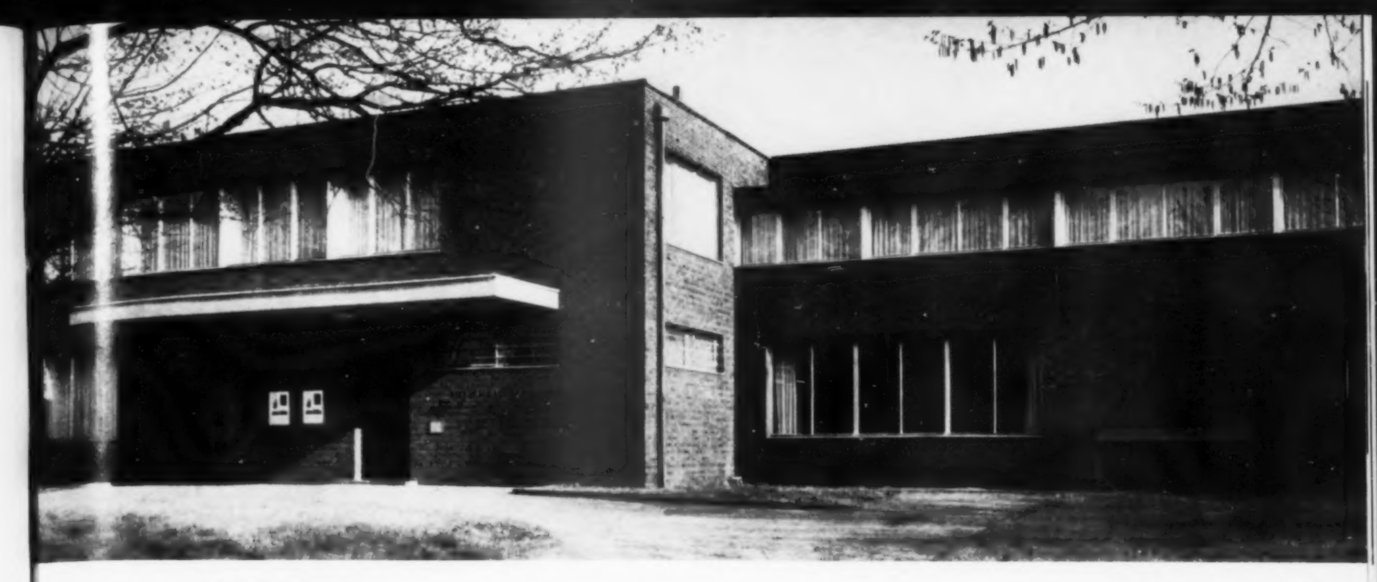
Folkwang-Museum, Essen
Modellfoto



Folkwang-Museum, Essen
Außenaufnahme des ersten Bauabschnittes mit provisorischem Eingang
Foto: Werner Cramer



Folkwang-Museum, Essen
Umgang des Innenhofes
Foto: Werner Cramer



Museum Haus Lange, Krefeld
Foto: Erich Schmidt

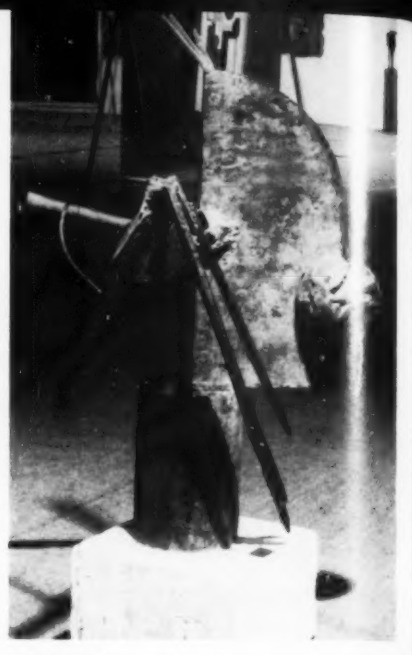


Museum Haus Lange, Krefeld
Südfront
Foto: Erich Schmidt

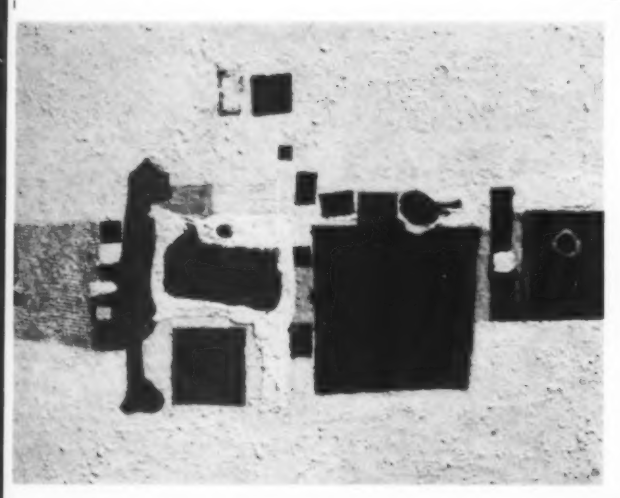


L'art du XXI. Siècle
Charleroi

Willi Baumeister
Komposition



Julio Gonzalez
La grande Trompette



Marc Mendelson
La nochebuena

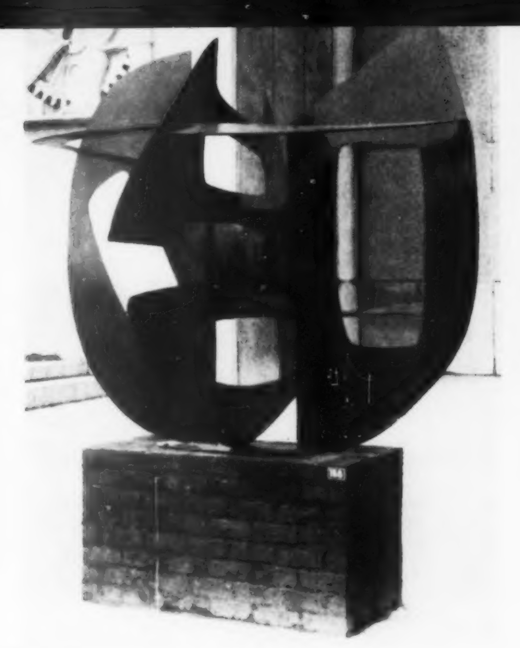
Gerhard Hoehme
Objekt

Antonio Tàpies
Peinture

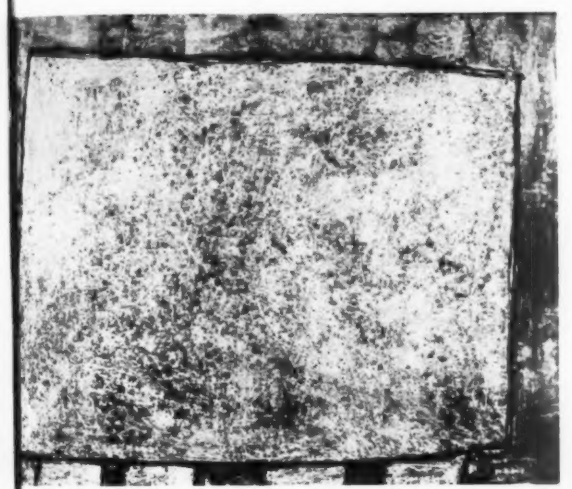




Berto Lardera
Skulptur



André Bloc
Sculpture en fer



Jean Dubuffet
Table de sérénité

Klaus J. Fischer
Arodo, 1958

Emil Schumacher
Tastobjekt









Nallard
Peinture

K. F. Dahmen
Bild, 1958





Sugai
Oni

Louis Feito
Peinture





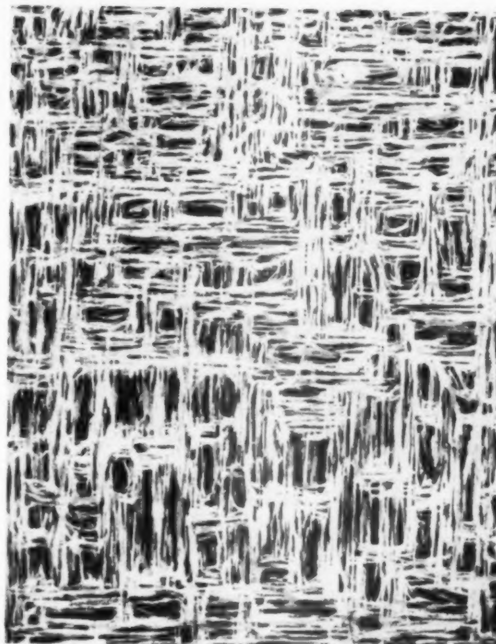
Hans Platschek
Lagarto 58



P. Alechinsky
Le Futur Antérieur, 1958



K. O. Götz
Falsdat



Piero Dorazio
Backtobach

I. Serpan
Stikilutrid





Bram Bogart
Indignation, 1958

Wolf Barth
Diabate



Winfred Gaul
Selbstbildnis, 1956

Arnaldo Pomodoro
Orizzonto



Arturo Carmassi
La Bestia

Ernst Hermanns
Plastik



O. H. Hajek
Raumfläche



haben aber die Bilder die Leute gestört. Das Ganze lag so abseits, und es ging niemand hin."
Und wie kam es zur Auflösung der „Brücke"? Erich Heckel erklärt, das sei eine Selbstverständlichkeit gewesen. Nach dem Austritt aus der „Neuen Sezession" erfolgte 1913 das Angebot von Liebermann, in der „Freien Sezession" auszustellen. „Wir haben beraten, ob wir als Gruppe weiterhin abseits stehen sollen — schließlich hatten wir in der Sezession eine Plattform mit allen möglichen Vollmachten gefunden. Das war ein wesentlicher Grund, die ‚Brücke' aufzulösen." Bekanntlich folgte danach die Auseinandersetzung um die von Kirchner verfaßte „Brücke"-Chronik. „Die Chronik sollte an Stelle einer ‚Brücke-Mappe' erscheinen. Wir hatten alle unsere graphischen Blätter fertig — aber der Text hat uns vor den Kopf gestoßen. Die Meinungsverschiedenheiten waren zu groß geworden, um die Gruppe künstlich weiter zu erhalten."
Nach den Grundlagen der „Brücke" gefragt, entgegnet Erich Heckel: „Ich würde heute sagen: die gemeinsame Wurzel der ‚Brücke' ist der Jugendstil. Man muß aber differenzieren. Was uns vom Jugendstil trennte, war das Ornamentale; zwischen Munch und uns bestand ein großer Unterschied im Menschlichen, speziell in der menschlichen Einstellung zur Frau und zur Literatur. Das Weib als Dämon — das existierte für uns nicht . . ." H. K.

Ein Maler der poetischen Realität

Zu Walter Lindgens' 65. Geburtstag

Am 27. Juli 1893 wurde Walter Lindgens in Mühlheim bei Köln als Urenkel des Fabrikgründers C. A. Lindgens geboren. Schon mit 13 Jahren zeigte er eine über das gewohnte Maß hinausgehende Freude am Zeichnen und Malen. Die Eltern, die auf ihre Art die Kunst liebten, förderten die Neigungen des Sohnes, als dieser aber nach Beendigung seiner Studien am Realgymnasium den Wunsch äußerte, Maler zu werden, verweigerte der Vater seine Zustimmung: Kunst als Liebhaberei — gut und schön, als Lebensberuf — unmöglich! Der Weltkrieg verschob die Entscheidung. Am 1. August 1914 trat Lindgens als Kriegsfreiwilliger bei den Krefelder Husaren ein. Der Krieg ging zu Ende, aber noch immer war Walter Lindgens entschlossen, Maler zu werden. Jetzt räumte der Vater eine zweijährige Probezeit ein. Da diese Frist für ein akademisches Studium zu kurz war, entschied sich Lindgens für die Debschitzschule in München, die als fortschrittlich galt. Seine Lehrer dort waren Karl Caspar und Josef Eberz; dieser, ein Westdeutscher wie Lindgens, entwickelte bei seinem Schüler dessen angeborenen Sinn für Farbe. „Farbe ist Höchstempfindung", pflegte Eberz zu sagen.
München in den frühen Zwanzigerjahren erstrahlte nicht mehr im Glanz der Blauen-Reiter-Epoche. Was damals zur künstlerischen Avantgarde zählte, gruppierte sich um den Kunsthändler und Verleger Hans Goltz in der Briennerstraße. Goltz veranstaltete 1923 die erste Ausstellung des damals dreißigjährigen Walter Lindgens, während sich dieser auf der Insel Lipari aufhielt, wo ihn dringende Telegramme des Kunsthändlers aufforderten, die als unverkäuflich bezeichneten Bilder frei zu geben. Doch Lindgens, auf Broterwerb nicht angewiesen, blieb hart.
Im Verlage Hans Goltz erschienen zwei Radierungen von Lindgens, dessen bevorzugte graphische Technik aber die Steinzeichnung war. Auf Steinzeichnungen paraphrasierte er Werke von Dostojewski und anderen Russen; diese Lithos erschienen als Mappe im O. C. Recht-Verlag, München, für den Lindgens auch einige Lithos zu einer Buchausgabe des Romans „Rauch" von Turgenjew zeichnete und aquarellierte. Sein eigentliches Anliegen blieb jedoch die Malerei, der er sich, nachdem der Erfolg bei Goltz den Vater von der Begabung des Sohnes überzeugt hatte, ganz widmen durfte. Inzwischen war der rheinische Kunsthändler Alfred Flechtheim auf ihn aufmerksam geworden und schickte ihn als seinen „Pensionär" nach Paris. Lindgens traf dort 1924 ein, mit der Absicht, sechs Wochen zu bleiben. Er blieb fast 12 Jahre. Jean Cocteau gründete damals den „Boeuf sur le toit", und Lindgens und seine Freunde zählten bald zu den Stammgästen dieses berühmten Barlokals. Auch im Café du Dome verkehrte Lindgens regelmäßig. Der Schriftsteller-Zeichner Othmar Starke, der Mainzer Maler Paul Strecker und der geistreiche Matisse-Verehrer Rudolf Levy bildeten seinen täglichen Umgang. Levy hielt die Fahne der „peinture" hoch, zu der auch Lindgens als Schätzer malerischer Kultur schwor. Ferner trat er zu dem Schriftsteller und Sammler Wilhelm Uhde und dessen Freund, dem Maler Hellmuth Kolle in Beziehung. Den stärksten Eindruck empfing er von dem genialen Bohemien Jules Pascin, dessen Selbstmord am 20. Juli 1930 ihn erschütterte.
Reisen durch Frankreich, nach Italien und Afrika unterbrachen den Pariser Aufenthalt. Wie die französischen Romantiker faszinierte auch Lindgens, der zeit seines Lebens ein Romantiker blieb, das fremdartige, geheimnisvolle, farbenreiche Leben der nordafrikanischen Städte, vor allem Marakesch's, wo er einige seiner besten Bilder malte, wie den „Kleinen Tänzer im Café" (1931). Auf Einladung des deutschen Generalkonsuls bereiste er 1936 die afrikanische Westküste, wo er auf zahlreichen Studienblättern um die malerische Gestaltung der chaotischen Tropenlandschaft rang.
1937 verließ er endgültig Paris und übersiedelte nach Berlin. Das Naziregime fand ihn entartet und entfernte Werke von ihm aus deutschen Museen, so z. B. den ausgezeichneten „Eishockeyspieler" (1933) aus dem Kölner Walraff-Richartz-Museum. Um ungestört zu leben und zu malen, erbaute er sich auf einer Insel im Teupitzsee bei Berlin Haus und Atelier. 1941 wurde er zum Militärdienst eingezogen. Er sah Paris wieder, jetzt in der Uniform eines deutschen Offiziers, und konnte gut verstehen, wenn alte Bekannte, die ihm begegneten, wegsahen. Als der Krieg zu Ende ging, waren Haus und Atelier zerstört, achtzig Ölbilder und unzählige Graphiken vernichtet. 1948 kehrte Lindgens nach Köln zurück. Hier wie in Berlin glich damals das Leben inmitten von Ruinen einem absurden Spuk. Die surrealistische Welle, die damals über die deutsche Kunst verspätet hinwegging, erfaßte auch Lindgens. Als Hauptwerk seiner surrealistischen Phase darf sein 1952 entstandenes Bild „Spuk im Atelier" gelten. Der Spuk nimmt hier skurrile Züge an, und eine Vorliebe für Skurriles und Burleskes beherrschte Lindgens auch weiterhin. In Bildern wie „Schwebende Formen" (1955) suchte er die Möglichkeiten freier Farb- und Formengestaltung zu erproben, doch blieb es bei vereinzelten Experimenten.
In Paris gibt es die „peintres de la realité poétique". Ihnen steht Lindgens nahe. Auch er ist ein Maler der poetischen Realität, die niemals aufhört, ihn als farbiges Wunder zu beglücken und zu künstlerischer Gestaltung herauszufordern. L. Z.

W. Lindgens



AUSSTELLUNGEN

„Die Kunst des 21. Jahrhunderts"

In der kleinen und imposant-häßlichen belgischen Industriestadt Charleroi — 40 km von Brüssel entfernt — wählte man diesen provokatorischen Titel, um sehr breit die aktuelle Situation der Malerei und Plastik in Europa zu dokumentieren. Demnach hätte in den 262 Arbeiten die Zukunft bereits begonnen? Wir wollen nicht hoffen, daß uns aus allem Ausgestellten die Kunst des nächsten Jahrhunderts nun tatsächlich erwachsen sollte; es ergäbe eine falsche Situation der in Charleroi beteiligten Länder: Belgien, Deutschland, England, Frankreich, Holland, Italien, Luxemburg, Polen, die Schweiz und Spanien.

Diese sehr umfangreiche Ausstellung ist Teil einer Dokumentationsschau: „Der Hennegau bei der Arbeit", die sich wohl vom großen Brüsseler Besucherstrom einen Teil ableiten will. Eine Sonderschau „Kunst und Arbeit" vermochte uns nicht zu interessieren, man sollte derlei nicht länger zeigen.

Für die „Kunst des 21. Jahrhunderts" nun hatte man dem Palais des Expositions eine Art Maschinenhalle angebaut, die für die Stadt zweifellos von Nutzen ist, wenn man dort ganze Kraftwerke zur Schau stellen will; für eine Kunstausstellung jedoch ist sie wenig geeignet. André Bloc, Leiter von „Architecture d'Aujourd'hui" — zugleich mit R. Déroudille Leiter der französischen Sektion — hatte die Aufgabe, diese Halle für die Ausstellung brauchbar zu machen. Es mag ihm gelungen sein, durch gerade oder gebogene Stellwände und bunte Segel und Tücher eine Abfolge von Räumen zu schaffen, die zu durchmessen für den Besucher reizvoll wäre; aber durch das Behängen mit Bildern wurden diese Wandflächen eher geschändet, als daß sie die Arbeiten zu bester Geltung bringen könnten. Auch das ohnehin schon spärliche Tageslicht hatte man durch farbige Tücher dämpfend koloriert, und das auch am hohen Mittag notwendige Kunstlicht gab es nur als punktförmige Scheinwerfer, die sich aus großen Bildern gleichsam die Rosinen herausleuchteten. Zudem wartete man am Eröffnungstage von überall her dem Besucher mit Musik auf, wobei Märsche mit Mozarts g-moll Symphonie wechselten.

Trotz all dieser vermeidbaren Mißlichkeiten ist in Charleroi eine Ausstellung zu sehen, die einen guten Überblick gibt — nicht über das 21. Jahrhundert — wohl aber über unsere jetzige Situation. R. Rousseau, Leiter und Veranstalter, hatte die Arbeiten nicht in Ländergruppen zusammengehängt, sondern Gruppierungen nach übernationalen Gesichtspunkten vorgenommen. So sind Vergleiche leichter möglich als in einer national gegliederten Taschen-Biennale. Im Eingangssaal hatte man einige Bilder und Plastiken zu betrachten, deren Autoren man für die Vorläufer der Kunst von übermorgen hielt: Kandinsky, Malewitsch, Kupka, Cardoso, Mondrian, Baumeister, Gonzalez und Servranckx. Hier bereits hätte man die Probleme von „morgen" sich genauer abzeichnen lassen sollen.

Besonders von Frankreich aus hatte man der geometrischen Abstraktion in gar mancherlei Variation und Spielart das Feld geöffnet; man glaubte, ihr zukunftweisenden Charakter zugestehen zu können. Vieles glitt dabei zum hemmungslosen Experiment ab, zur Spielerei, die noch dazu der technischen Perfektion ermangelte. Man sah durch farbiges Glas auf langsam rotierende Farbtrommeln oder durch geriffelte Scheiben auf quergestreifte Muster. Auch buntbemalte Vierkantstäbe drehten sich umeinander, je ein neues „Bild" ergebend. Eine große Plastik aus federndem Stahl konnte man durch Anstoßen dazu bringen, quietschende Töne von sich zu geben, die sich mit der dröhnenden Musik verbanden.

Hatte man aber diese Revue passiert, begann die Ausstellung eigentlich erst. Einiges dort Gezeigte ist bekannt, aber durch die Nachbarn wird manche Arbeit in einen neuen Zusammenhang gerückt. Immer wieder erstaunlich ist es, wie schnell die Schrittmacher von Epigonen verfolgt, aber selten erreicht werden. Wieviel Tàpies ist da! Wie oft mußte Fautrier als Vorbild dienen, dem man nur das simple Rezept einer rechteckigen Form auf einem farbig zurückweichenden Fond entlehnte! Unter den 18 Malern des Gastlandes Belgien ragen zwei weiße Bilder von Alechinsky heraus, da der sehr gute Serge Vandercam mit einem weniger gelungenen Bild vertreten ist. Erstrangig ist Reinhout d'Haese mit seinen großen Plastiken, die Raum und Betrachter anziehen. Spanien ist nur durch den Bildhauer Pablo Serrano vertreten, der einen Don Quijote aus Schrotteilen zusammenschweißt. Die Spanier Antonio Tàpies und Louis Feito stellen innerhalb der französischen Sektion aus. England zeigt zwei Bilder von Ben Nicholson. Den größten Platz hatte man Frankreich eingeräumt. Unter den bekannten Malern sah man Dubuffet („Table de Sérénité"), Magnelli, Schneider, Vasarely und Viseux. Nallard und Sugai zeigen einfache, aber gut gelungene Bilder. Bei Bryen, Soulages, Damian oder auch bei Serpan, Van Haardt, König und Benrath stellt die Qualität ihrer Bilder an den Betrachter echte Forderungen.

Die Italiener sind von Adriano Parisot vorgestellt, der selber mit fünf Bildern vertreten ist. Seine enge Farbskala verbindet sich gut mit zeichenhaften Formen. Vedova konnte offenbar keine guten Bilder schicken. Ein Formenknäuel von Schriftzügen der Malerin Accardi hängt sehr dekorativ, aber verloren, hoch oben allein auf einer großen blauen Wand. Von Novelli und Chigine hätte man gern mehr Bilder gesehen. Turcato kommt mit dem Bildformat nicht zurecht, und Scialoja, der sich so schön farbig reproduzieren läßt, ist im Original enttäuschend. Herrlich ist ein „Horizont" des Relief-Bildhauers (oder ist er eher Maler?) Arnaldo Pomodoro. Luxemburg ist mit einem Bildhauer und vier Malern anwesend, und obgleich gut gehängt, am Rande. Hammachers holländische Auswahl beschränkte sich vorteilhaft auf die weniger propagierten: Bogart, Corneille und Geer Van Velde. Bogart hat eine sehr schöne „Indignation 1958" dort hängen, pastose Malerei, aber ohne Effekt. Die Schweiz ist wohl mit mehr Malern und Bildhauern unter J. Fitzsimmons Leitung zugegen als es ihrer Bedeutung für die aktuelle Malerei entspricht; nur die Reliefs von Zoltan Kemeny sind wirklich fesselnd, sie bewegen sich auf jenem schmalen Grat zwischen Vollplastik mit ihren Raumforderungen und der Malerei mit ihren Flächenproblemen. Wie schon bei Pomodoro zeigt sich hier ein noch unerschöpftes Gebiet bildender Kunst, das die Chance hat, das 21. Jahrhundert zu erleben. Eine Überraschung ist der Pole Tadeusz Kantor, dessen Bilder auch aus einem weniger isolierten Land hätten stammen können. J. P. Wilhelm hat ihn vorgestellt, der die deutsche Auswahl besorgte. Seine Sektion ist insofern im Vorteil, als er von vornherein bemüht war, nicht das „Modernste", wohl aber das „Beste" zusammenzustellen. Er beschränkte sich auf dreizehn Künstler, von denen jeder drei Arbeiten ausstellen konnte.

Carl Buchheister ist heute noch zu den „Jungen" zu rechnen, dank seiner nicht ermüdenden Einfallskraft. Mit einem sehr großen Bild ist Emil Schumacher ein „Wurf" gelungen. Statt des „faulig-gelben Wüstenflecks" (wie Carl Linfert es einmal genannt hat) verwendet Schumacher jetzt stärkere Farben mit größeren Spannungen, ohne daß man je den Zusammenhalt des Ganzen übersähe. Seinen zwei „Tastobjekten" hat man eine Art Schulmodell der Alpen aus Lackfarbe von James Brown an die Seite gehängt. Von Heinz Kreutz sah man ein großes, wenig überzeugendes Triptychon, während die beiden anderen Frankfurter Maler Bernard Schultze und K. O. Götz entschiedenere Auffassung von Malerei bewiesen: Schultze arbeitet mit starkem Relief, ohne den picturalen Charakter seiner Arbeiten zu vernachlässigen. Plastisches Relief und durch Farbe sich ergebender Raum verzahnen sich. Vom Betrachter wird die Fähigkeit zum Studieren — im großen wie in den Details — verlangt, was auch bei K. O. Götz wichtig ist: er arbeitet nicht mit Komposition vor einem Hintergrund, sondern mit positiven und negativen Passagen und Abläufen. Aus farbigen Zusammenhängen werden auf den drei Bildern von Hans Platschek formale Sinnmomente, die ein Bild aufschlüsseln und bestimmen. Gerhard Hoehme zeigt drei Farbobjekte die aus verschiedenem Material gearbeitet sind und manchmal „Zeit" erlebbar werden lassen, wenn man der Oberfläche und dem freien Umriß aufmerksam folgt.

Von Winfred Gaul sah man noch einmal das großartige „Selbstbildnis von 1956" und zwei neue Bilder, die beim ersten Anblick durch ihre ungewöhnliche Spontaneität auffielen, später sich als perfekte Artikulation des Materials erwiesen. Klaus J. Fischer definiert seine farbigen, aber unbunten Bildtafeln durch eingeritzte Formenelemente, durch deren Addition, Streuung oder Betonung er ein Bildgefüge erreicht, das nicht primär auf Farbe angewiesen ist. Besonders gelungen ist ein orange-gelbes Bild. K. F. Dahmen läßt erdige Oberflächen durch aufbrechende Farbigkeit sinnvoll werden! Der Gefahr des Naturhaften begegnet er durch eine festgefügte Bildordnung. Eine Gouache von Ernst Hermanns ist in nichts eine „Bildhauerzeichnung"; sie weist ihn als hervorragenden Maler aus, der aus Schwarz und Weiß rhythmische Farbigkeit schafft. Er zeigt noch ein Relief und eine neue große Plastik und vertritt mit drei faszinierenden Plastiken von O. H. Hajek die deutsche Skulptur. Daß Hajek — und besonders zwei neuere Arbeiten — sich durchaus mit den Arbeiten anderer Länder messen kann, zeigte sich schon in Venedig. Viele Besucher in Charleroi waren überrascht, hatten sie doch kaum eine so interessante und anderem eher überlegene als gleichwertige deutsche Abteilung erwartet.

Der Katalog enthält zahlreiche Abbildungen und einführende Texte. Die Ausstellung ist bis zum 14. September geöffnet.

Manfred de la Motte

Die internationale Plastikausstellung im Park von Sonsbeek

Die in diesem Jahr zum vierten Male inszenierte internationale Plastikschau in Sonsbeek machte an einigen Beispielen besonders deutlich, wie weitgehend sich die Bildwerke in einer großzügigen Umgebung zu wandeln vermögen: Da fand man etwa in der großen Kunstausstellung zu Brüssel etwas abgesondert in einem kleinen Geviert ein „Aufrechtes Motiv" von Moore, dessen Großartigkeit zwar zu ahnen war, aber nur sehr begrenzt zur Wirkung gelangte. In Sonsbeek hingegen bilden drei solcher „Motive", auf einem Hügel nebeneinander errichtet, den eindeutigen Mittelpunkt der gesamten Ausstellung. Auch hier stehen sie noch nicht richtig, denn sie gehören eigentlich in eine weite, vollkommen einsame Landschaft, in der sie rein als Zeichen wirken, aber sie haben hier wenigstens Raum, um atmen zu können.

Der Hügel, den die Moore'schen Totempfähle beherrschen, ist überhaupt der beste und geschlossenste Teil der Sonsbeeker Schau. Er ist fast ausschließlich den älteren Künstlern, der Generation der heute etwa 50jährigen gewidmet. Von Zadkines aufgesplitterter „Figur für einen Garten" gleitet der Blick hinüber zu Wotrubas massigen Granitkörpern, von Barbara Hepworths „Geflügelter Figur" zu Calders „Mobile", (das hier nun wirklich einmal zum Spiel des Windes wird und nicht nur von verschüchterten Museumsbesuchern in Bewegung gesetzt wird), von Mirkos „Chimäre" zu Minguzzis verspieltem „Schatten im Gebüsch" und Mascherinis elegant gewundener Figur „Lebensfreude". Das ist durchaus kein stets gleichgewichtiges Ensemble, aber hier fügen sich doch die einzelnen Arbeiten — bei aller unterschiedlichen Auffassung von heute zu realisierender plastischer Vorstellung — zu einem in sich geschlossenen Ganzen zusammen.

Einige Einzelbeispiele voraufgehender französischer Plastik — Maillols „Nymphen", Laurens' „Große Musizierende" und Bourdelles Torso „La Liberté" sowie im Pavillon einige Statuetten Rodins, — rufen die Quellen dieser Generation in der Kunst der Jahrhundertwende ins Gedächtnis.

Verläßt man den magischen Kreis der Moore'schen Bronzen, beginnen die Enttäuschungen. Da wimmelt es von Akten aus der Rodin- und Maillolnachfolge, da trifft man auf modische Experimente wie auf aufdringlichen Realismus. Von den selbständigen Plastikern der jungen Generation werden viele überhaupt nicht gezeigt, andere mit kleinen Formaten in den Pavillon verbannt. Dieser „Pavillon" nun ist kaum als solcher zu bezeichnen, er ist vielmehr eine mühsam für die Ausstellung hergerichtete mit etwa 200 Arbeiten regelrecht vollgestopfte Baracke. Gedenkt man des streng-eleganten, licht und leicht gegliederten Pavillons von Rietvield, der im Jahre 1955 hier stand und einen nahezu idealen Ausstellungsort für die Kleinplastik bildete, so wird man vollends mutlos, sich in dieses ungegliederte Gewimmel zu stürzen. Nur mit Mühe entdeckt man einige skurrile Tajiris, Hajeks „Raumknoten", eine hart konzipierte „Tauromachie" von Germaine Richier sowie Statuetten Daumiers und Rodins.

Eine entschlossene auf das Heute gerichtete Auswahl würde der Ausstellung ein klareres und eindeutiges Profil geben und damit die Anziehungskraft sicher erhöhen.

Hannelore Schubert

Festliches München

Wenn Städte sich selber feiern, die eine vielhundertjährige Geschichte haben, so mag der Auswärtige denken: was mag schon dabei herauskommen, das sieht man doch alles ohnehin, wenn man zuvor seinen Dehio studiert. Das trifft aber nicht auf eine vom Kriege so mitgenommene Stadt wie München zu. Hier sehen wir anläßlich der 800-Jahrfeier so und so vieles erst wieder, was bisher in Ausweichlagern ruhte. Auf einmal werden Räumlichkeiten restauriert, für die in den letzten Jahren kein Geld da war. Das Cuvilliés-Theater, große Teile der Residenz, der Staatsbibliothek und der städtischen Galerie erstrahlen in neuem Glanze. Kurz zuvor wurden fertig: die alte Pinakothek, das Stadtmuseum in der Altstadt, das Haus der Kunst, aus dessen Mitteltrakt die Amerikaner auszogen. Die Stadt wurde gründlich aufpoliert: neues Pflaster, neue Pappeln, neue Grünstreifen, überall Blumen, renoviertes Siegestor, zu dunkel gestrichenes Karlstor, halbiertes Stachushäuserl, nicht zu vergessen wiederaufgebaute Frauen- und Michaels-, Heilig-Geist- und Peterskirche. Es ist eine Lust, in München zu wandeln, wenn der Föhn eine blitzblanke Luft heranweht und die violetten Türme der Frauenkirche über die moderne Maxburg grüßen. Dieser so heiß umstrittene Bau zog, wie immer in solchen Fällen, andere gute Bauten nach sich, die, wenn nichts unvorhergesehen Schildbürgerhaftes mehr passiert, München um einen Straßenzug des 20. Jahrhunderts bereichern werden, den Oskar von Miller-Ring.

Wenn auch manche Denkmalspfleger und Hüter des Hergebrachten gegen die moderne Architektur wettern, so haben sie doch manches von ihr gelernt. Hat diese doch den Blick geschärft für das Wesentliche der alten Bauwerke, die auch ohne detaillierte Ausführlichkeit noch wohl bestehen können. Die Renovation der Residenz und die Ausbreitung ihrer Schätze im Residenzmuseum ist ein Musterbeispiel für museumstechnische Arbeit. Wahrscheinlich kommen die Kostbarkeiten der Schatzkammer in modernen Ganzglasvitrinen mit indirekter Beleuchtung oder in Schaukästen, die in die Wände eingelassen sind, viel besser zur Geltung als vorher. Die Porzellansammlung wurde in niedrigen Räumen um den Grottenhof glänzend plaziert und sucht an Reichhaltigkeit ihresgleichen. Alte Paramente hängen als strahlende Schmuckstücke in sonst kahlen Räumen, riesige Gobelins bedecken die Wände der ehemaligen Steinzimmer. Die kostbaren Holzvertäfelungen Effners und Cuvilliés aus Ahnengalerie und „reichen Zimmern" waren geborgen worden. Hier und in der Schloßkapelle entschloß man sich zu neuem Deckenstuck nach altem Vorbild.

Der Einbau des Cuvilliés-Theaters an neuer Stelle im weitläufigen Residenzkomplex ist eine Glanzleistung der Denkmalspflege; es ist schöner als früher, weil nun ohne die sündigen Eingriffe und Übermalungen des 19. Jahrhunderts. Zusammen mit einem davorgeschobenen anmutigen Pausenhöfchen bildet es die kostbare Ouvertüre zur Rokoko-Ausstellung.

Mit Hilfe des Europarates, der hier die letzte geschlossene Kulturleistung des alten Kontinents demonstrieren wollte, entstand ein Ensemble von Dokumenten, Bildern, Plastiken und luxuriösen Gebrauchsgütern, das seinesgleichen sucht. Der Gefahr, alles im Stile der Zeit zu arrangieren, wich man bewußt aus. Hier dominieren durchaus die Objekte, die sinnvoll verteilt, einen Eindruck von der Vielseitigkeit jenes Jahrhunderts vermitteln. Traumszenerien eines Watteau, Lancret, Fragonard und die große Musik des Zeitalters eröffnen die Schau. Es folgt die repräsentationsfreudige Seite mit großartigen Porträts von Fürsten, Staatsmännern und den Malern selbst. Dem enormen Einfluß der China-Mode sind entsprechende Räume gewidmet. Dann die Gegenstimme des englischen „Rokoko" mit beginnendem Realismus und viel malerischer Substanz, vor allem in Porträts und bewegten Landschaften eines Wilson und Gainsborough. Französische Galanterien neben italienischer Vitalität und spanischem Zwielicht (von letzterem leider zu wenig; Goya ist nur schwach vertreten). Ausführlich ausgebreitet die Vedutenmalerei als Domäne eines versachlichten Naturgefühls, das in die Zukunft wirken sollte. Der religiöse Part wird fast allein von Deutschland gespielt: in Plastiken von Asam, Egell und Günther treibt die Religiosität eines virtuosen Zeitalters ihre letzten raffinierten Blüten. Der Kultur des kolonisierenden Okzidents stellt das Völkerkundemuseum seine Indienschätze und die Ostasiensammlung von Emil Preetorius gegenüber. Im Osten magisch-übersinnliche Bilderfülle und stumme Wesensschau des Menschen. Im Westen sensualistische Weltoffenheit und eine beredte Agilität.

In den übrigen offiziellen Ausstellungen spiegelt sich Münchens kulturelle Geschichte und seine gern hervorgehobene Geltung wieder. Den Weg vom Marktflecken zur Großstadt weist das Stadtmuseum an Hand von Urkunden, Plänen und bildlichen Darstellungen auf. Das historisch Gewachsene erhält dann einen unschönen Kopf im Intellektuellenvorort Schwabing, das bis tief ins 19. Jahrhundert noch ein Dorf war, ehe die Bodenspekulanten es entdeckten und dort Mietshäuser mit Atelierwohnungen für die Masse der „Zugroasten" errichteten. Der Kunstverein illustrierte die Geschichte dieses Stadtteils, der eine Weltanschauung bedeutete. Doch kann das Fluidum Alt-Schwabings, um das sich Bücher, Fotos und Schriftproben samt einer Rekonstruktion des alten Simpl-Lokals bemühen, wohl nur demjenigen lebendig werden, der einst dabei war. — Das heutige Schwabing stellt sich in der Galerie des Malers Malura dar, der die Künstler der „Seerose" zeigt. Ein Gastwirt und ein Stadtrat errichteten an der Leopoldstraße ein großes Zelt, darinnen allen Schwabingern, die nicht zu den arrivierten gehören, Gelegenheit geboten wird, ihre Bilder vorzustellen, bei freiem Eintritt, abendlichem Bierausschank und Gelegenheitskabarett.

Die intensivste Selbstdarstellung Münchens bietet das „Haus der Kunst". Zum Ausgangspunkt nahm man die Internationale Kunstausstellung des Glaspalastes von 1869, einer damaligen Biennale mit rund 4500 Bildern. Hier waren neben den offiziellen Historien- und Genremalern der Münchner Schule zum erstenmal auch die französischen Maler des Realismus und der paysage intime vertreten, ein Corot, Millet, Th. Rousseau, Troyon, vor allem aber Courbet. Natürlich nicht so schön säuberlich geschieden wie auf der heutigen Rekonstruktion, wo die palmengeschmückte, samtverbrämte Traumwelt der Vergangenheit sich in dekorativer Hängung gleich in drei Reihen übereinander präsentiert, während die heute anerkannten Meister gehörig voneinander Abstand halten. Courbets herrlich gemaltes „Halali" (heute in Besançon) nimmt es an Umfang mit den größten Historienschinken auf. Der Maler kam selbst nach München und begegnete hier dem jungen Leibl, dessen Genie verkündend.

„Leibl und sein Kreis" zeigen dann, wie es in München weiterging, malerisch oder in sonorer Tonigkeit, noch ohne die Auflichtung und die farbigen Schatten des Impressionismus.

Im Jugendstil erreichte München dann die nächste Welle westlichen Kunstgeschehens. Sie traf hier zunächst auf Franz von Stuck, der seinen sich aus Böcklin herleitenden, dekorativen Klassizismus mit Munch'scher Dämonie auflädt. Wichtiger aber als die Maler wurden nun die Architekten und Kunstgewerbler, wobei es charakteristisch ist, daß Leute wie Riemerschmid, Peter Behrens, Bruno Paul, von der Malerei herkommend das Kunstgewerbe reformieren wollen, und von da erst den Weg in die Architektur finden. Es wimmelt damals in München geradezu von Gebrauchsgraphikern und Kunstgewerblern, allen voran der feinnervige Hermann Obrist, der seine abstrakten Zeichnungen ins Plastische umsetzt. Neben ihm, heute fast vergessen, Hans Schmidthals, von dem die ersten dekorativ-abstrakten Malereien stammen. Und August Endell gelang in der Dekoration des Hauses „Elvira" ein erstaunliches abstraktes Relief. Auch die Zeichner der „Jugend" und des „Simplizissimus" kommen zu Wort, ein Wilke, Th. Th. Heine, Bruno Paul und Gulbranson. Ist für dieses ganze Gebiet letztlich Toulouse-Lautrec als Ahnherr zuständig, so muß man für einige Maler der „Scholle" etwa Gauguin oder Maurice Denis als ferne Anreger nennen. In allen Gruppen wird das Wort „dekorativ", das bald darauf so in Verruf kommen sollte, groß geschrieben.

Es gibt wenige Maler, die nicht in den Sog jenes dekorativen Wirbels geraten. Zu ihnen gehört vor allem Lovis Corinth, der damals in München weilte. Er porträtiert die Jugendstilmeister Strathmann und Eckmann, ohne im geringsten von deren Intentionen beeinflußt zu werden. Während er den Realismus auf eine letzte, großartig freie Höhe führt, bauen bereits Maler wie Hölzel und Kandinsky im Stillen an einem neuen optischen Weltbild, das mit dem symbolistisch dekorativen des Jugendstils nichts mehr zu tun hat. Von der elementaren Farbe her erlösen sie auch die Form aus dem

Bann eines linearen Lyrismus, den Kubin und Klee vom Kräusel- und Kritzelstrich her zerbrechen. Die besondere Leistung des „Blauen Reiters" wird erst auf der Folie des Jugendstils evident.
Damit wäre Münchens „Aufbruch zur modernen Kunst" beendet. „Die Große Münchner" versucht zwar, auch an den Anfang ihrer Schau eine Art Retrospektive zu setzen, indem sie die Künstler der alten Sezession, die kurz vor dem ersten Weltkrieg gegründet wurde, gesondert zeigt. Gerade hier wird deutlich, daß es sich jetzt nicht mehr um „Aufbruch", sondern eher um einen Nachholkurs bei Cézanne und dem Impressionismus handelt. Gibt es in dem, was nun folgt und bis in die Gegenwart reicht, in München noch Meister, die über eine lokale Bedeutung hinausragen? Wenn wir dabei an eine Gruppe wie den „Blauen Reiter" denken, müssen wir die Frage wohl verneinen; „ZEN 49" heute schon diese Bedeutung zuzusprechen, wäre allzu kühn. Es gibt in der Ausstellung aber viel tüchtige, sich in begrenzten Aufgaben bewährende Arbeiten, die im einzelnen hier zu nennen, zu weit führen würde.
Die städtische Galerie hat inzwischen einen Teil der großen Wolfsburger Corinth-Ausstellung übernommen. Die Münchner Auswahl ist überzeugender, denn manches Mythologische aus Corinths Berliner Zeit erscheint heute nur noch schwer genießbar. Das künstlerische Schwergewicht liegt von Anfang an bei den Porträts und Stilleben, zu denen im späteren Verlauf immer mehr grandiose Landschaften treten. Der vitale Prozeß des Malens als Bewältigung der Umwelt steht derart im Vordergrund, daß ähnlich wie beim späteren Kokoschka wenig Raum für die umsetzende Arbeit der Form bleibt.
Der Beitrag der Privatgalerien zum Jubiläumsjahr ist nicht außergewöhnlich. Franke zeigte Selbstporträts moderner Maler, Klihm neuere Werke von Dix, Stangl brachte Hartung (Paris) und anschließend neue Bilder von Fred Thieler, van de Loo einige deutsche Maler der Biennale: Cavael, Sonderborg, Schumacher und Platschek.
Das Stadtmuseum komplettierte den Ausstellungsreigen nach der religiösen Seite und brachte Münchner christliche Kunst der Gegenwart, gut ausgewählt und in einigen architektonischen Lösungen interessierend. In der Neuen Sammlung gab es als einzigem öffentlichen Institut eine internationale Schau: „Geformtes Glas aus Vergangenheit und Gegenwart." Eckstein hat hier eine konsequente und überzeugende Auswahl aus der Weltproduktion getroffen, alles dekorativ Spielerische eliminierend, dafür aber auch das technische Gebrauchsglas der Industrie einbeziehend. Auf diese Weise wird der Kontrast zum Jugendstil und erst recht zum barocken Prunkglas des Residenzmuseums deutlich: es siegt die zeitlose Schönheit des Materials.

Juliane Roh

Kunstausstellungen im Rheinland

Der Frühsommer ist zumeist die Zeit der großen Ausstellungen, da dann die Museumsdirektoren sich auf die Fremdensaison richten. In diesem Jahr jedoch konzentrierten sich die wichtigen Ausstellungen gleichmäßig über die Zeit nach der Osterruhe bis zum Sommerbeginn. Das eindrucksvollste Ereignis hatte eigentlich gar nichts mit der Sommersaison zu tun: Es war die Rubenspreisverleihung an den deutschgebürtigen Pariser Maler Hans Hartung in Siegen. Und gerade nach Siegen war man mit den größten Vorbehalten, mit einem gerüttelt Maß an Skepsis, gefahren.
Dies die Vorgeschichte des Preises: Einige von der modernen Kunst begeisterte Mitglieder des Siegener Rates wollten „etwas tun", um ihre Mitbürger aufzurütteln und aus ihrer rückwärtsgerichteten Abgeschlossenheit herauszuführen. Sie wandten sich um Rat an Will Grohmann und beschlossen, einen Rubenspreis zu stiften, der — mit 10 000 DM dotiert — alle fünf Jahre an einen lebenden Künstler des abendländischen Kulturbereiches verliehen werden soll. Man konnte zwar mit Peter Paul Rubens, der durch wahren Zufall in Siegen geboren ist, einen großen Schutzpatron beschwören, war aber im übrigen ganz auf sich angewiesen. So rief man eine wirklich kompetente Jury zusammen, die diesen Preis an Hans Hartung und damit an einen Künstler verlieh, der dem Preis Profil und Gewicht zu geben vermag.
Festakt und Empfänge waren großzügig, aber ohne Großsprecherei aufgezogen. Dem preisverleihenden Oberbürgermeister merkte man bei seiner Ansprache an, wie sehr er hinter den Plänen seiner Mitarbeiter stand, daß er bereit ist, seine Überzeugung auch gegen seine Mitbürger zu vertreten, die sich gegen die Prämiierung derartiger „Kritzeleien" wehren. Professor Kauffmann von der Freien Universität Berlin hielt den Festvortrag über Rubens. Will Grohmann sprach am Nachmittag in der Ausstellung zu Hans Hartung (der übrigens die Reise von Paris her nicht gescheut hatte).
Die Ausstellung konnte sich mit der vor nicht langer Zeit von der Kestner-Gesellschaft (Hannover) zusammengestellten Hartungschau messen. Professor Burchartz (Essen), der die Zusammenstellung betreute, beschränkte sich mit wenigen Ausnahmen auf Originalgrafik, bewies aber bei der Auswahl ein hervorragendes Qualitätsgefühl. Es gab kaum eine schwache Arbeit. Der Stuttgarter Sammler Ottomar Domnick stiftete anläßlich der Preisverleihung einen Sonderdruck mit zahlreichen Abbildungen aus seinem vor einigen Jahren erschienenen Buch über Hartung, zu dem diesmal Grohmann, Roh und Schmalenbach die Texte schrieben.
Um die Siegener Bevölkerung auch durch Künstler des eigenen Landes an die gegenstandslose Malerei heranzuführen, hatte der „Westfälische Kunstverein" gleichzeitig im oberen Schloß eine Ausstellung „Abstrakte Malerei in Westfalen" arrangiert. Eine Schau, die sich trotz des lokalpatriotisch klingenden Titels wohl urban gibt und die Arbeiten u. a. von Albers, Berke, Deppe, Köhler (als einzigem Siegener Maler), Schumacher, Sommer, Werdehausen und Fritz Winter vereinigt.
In den Räumen des Schlosses Morsbroich (Leverkusen) eröffnete Dr. Schweicher die zuvor in Rom gestartete Schau „Italienische und Deutsche Maler 1958", für deren deutschen Teil Dr. Schweicher verantwortlich zeichnet. Die Schau ist in Rom, wo die Aktivität der zuständigen deutschen Stellen nicht groß sein soll, sehr interessiert aufgenommen worden. Auch in Deutschland sind wir für die Bemühungen Dr. Schweichers, dankbar, der als einer der wenigen Ausstellungsinitiatoren nicht nur den Blick nach Westen richtet, sondern auch im Süden Umschau hält. Bei der deutschen Auswahl, die im großen der heutigen Situation durchaus gerecht wird, hätte man sich noch einige Korrekturen im Detail gewünscht. Hermann Bachmanns arg bunte Figurationen beispielsweise hätte man in einer Auswahl, die nur 14 Maler berücksichtigt, nicht erwartet. Schumacher darum um so mehr, Brüning, Dahmen, Schultze wären durch ihn erst richtig pointiert worden. Trier, Winter und Camaro vertreten die „ältere" Generation, die man sich allerdings qualitätvoller als durch Meistermann, Kaus und Herkenrath hätte komplettiert denken können. Die italienische Auswahl, besorgt durch den veranstaltenden „international art club" und Frau Palma Bucarelli, ist im Grunde eine die jüngeren Maler mehr in den Vordergrund schiebende Variante der Morsbroicher Ausstellung von 1956 und wird darum auch nicht ganz der Situation von 1958 gerecht. Drei sehr schöne Burris geben der Schau Gewicht. Birolli, Corpora, Music und Santomaso sind auch bei uns bereits feste Begriffe, hinzu kommen als jüngere Piero Dorazio mit impressionistisch aufgesplitterten Farbpartien und Achille Perilli mit verknoteten Schriftzügen auf mehr malerisch-tonigen Gründen.
In Krefeld war im Studio des Kaiser-Wilhelm-Museums eine Ausstellung mit Collagen und Gouachen Berto Larderas zu sehen, während für das Museum Haus Lange eine Schau Kandinsky-Jawlensky-Chagall-Archipenko zusammengetragen wurde. Die Ausstellung, die auf den östlichen Beitrag zur Kunst dieses Jahrhunderts hinweisen will, wirkt zerfahren und uneinheitlich. Man erfährt nicht, warum es gerade zu dieser Kombination kam, (Pevsner, Gabo, Malewitsch, evtl. auch Soutine und Larionow würden den Eindruck erst vervollständigen), man sieht nicht recht, ob man mit Frühwerken einen Einblick in die Entstehung der modernen Kunst vermitteln oder jeden Maler durch eine Übersicht charakterisieren wollte. Es scheint viel mehr, daß man weitgehend dem Zufall das Arrangement überließ. Dennoch findet man in der Schau einzelne kostbare und selten gezeigte Stücke. Von Kandinsky, dessen Werk in diesem Ensemble das bedeutendste ist, wurden einige unbekanntere „Improvisationen" von 1911 gezeigt, ein paar strengere Arbeiten der Bauhauszeit sowie die beiden grafischen Zyklen „Klänge" (1913) und „Kleine Welten". Besonders in dem letzteren befinden sich besonders schöne Blätter voll leicht bewegter und doch streng disziplinierter Bildeinfälle. Jawlensky ist von den vier Malern am besten chronologisch belegt, aus jeder Periode finden sich mehrere gute Beispiele. Von Chagall wiederum interessieren mehr einzelne Stücke. Neben den bekannten Bildern „Sabbat" und „Rabbinier" vor allem die Folgen aus den frühen Radierwerken „Mein Leben" und „Die toten Seelen", in denen Chagalls fabulierende Bildfantasie sich noch ungebrochen-naiv verströmt und die viel frischer sind als die späteren, weit perfekteren Grafiken. Archipenko schließlich ist die schillerndste Figur in dieser Gruppe. Obwohl hier in Krefeld mit verhältnismäßig gleichwertigen Arbeiten vertreten, wird deutlich, wie leicht seine Arbeiten ins Mondäne hinüberspielen. Die Verdienste um die frühe kubistische Plastik sollen darum nicht geschmälert werden. Die „Silhouette" und „Stehende" (1920) sowie eine diszipliniert, hart und direkt gearbeitete Gouache „Stilleben mit Uhr" sind Beispiele für solche überzeugenden Lösungen.
Dr. Schmalenbach stellte für die Kestnergesellschaft in Hannover eine umfassende Kollektivschau der 1908 in Lissabon geborenen Malerin Vieira da Silva zusammen, die — um ein gutes Dutzend Arbeiten vermindert — im Juni in Wuppertal zu sehen war und anschließend nach Bremen weiterwandert. Ein malerisches Werk, das ganz und ausschließlich auf die Gestaltung eines Themas ausgerichtet ist: auf die Darstellung des architektonischen Raumes. Das beginnt mit vorerst noch recht meßbaren, abgreifbaren Zimmerbildern, deren perspektivische Faßbarkeit später durch übergreifende Rautenmuster verschleiert wird. In einem kontinuierlichen Prozeß werden die festen Linien immer mehr aufgelöst, bis schließlich wenige, frei in einem Farbraum schwebende Elemente die räumliche Schichtung imaginieren. „Transparente Stadt" und „Sirenen" gehören zu den geglücktesten Lösungen dieser Art. Und doch — so geschlossen diese Schau wirkt, man darf danach keinen Band mit Abbildungen der Werke Klees in die Hand nehmen, der Vergleich würde sonst zugunsten der Vergangenheit ausfallen.
Als eine der reizvollsten Ausstellungen der letzten Zeit wäre die Kollektion Reliefs, Plastiken und Lithografien von Hans Arp zu nennen, die in Köln die Galerie Spiegel zeigte. Eine kleine Schau, die kaum mehr denn 20 Arbeiten (aus der letzten Zeit) vereinigt, die aber eine dionysische Heiterkeit ausstrahlt. Die fließenden Formlinge, die in gewählter Farbigkeit in einem

AUSSTELLUNGEN

Haus der Kunst, München:
Rekonstruktion eines Saales mit Historien- und Genrebildern aus der Ausstellung des Glaspalastes von 1869





Haus der Kunst, München:
Gustave Courbet, Mittagsruhe bei der Heuernte, ca. 1866-68



Rokoko-Ausstellung, München:
Vittore Ghislandi
Edelmann mit Dreispitz
Öl, um 1740



Rokoko-Ausstellung, München:
Du Rameau
Die Salpeterfabrik in Rom
Deckfarben, 1766



Haus der Kunst, München
Bruno Paul, Plakat, 1901

Park von Sonsbeek:
Aristide Maillol, Die drei Nymphen



Park von Sonsbeek:
Henri Laurens, Die große Musizierende



Park von Sonsbeek:
Henry Moore, Drei aufrechte Motive





Haus Lange, Krefeld:
Archipenko, Silhouette



Haus Lange, Krefeld:
Jawlensky, Meditation, 1936



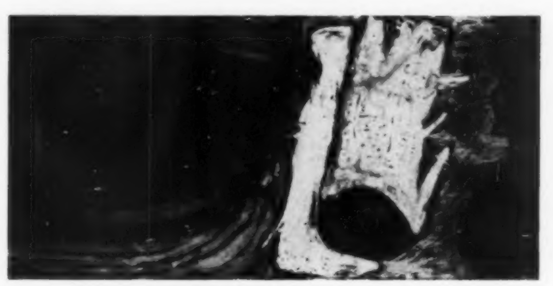
Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf:
Soulages



Westfälischer Kunstverein:
H. R. Köhler



Schloß Morsbroich, Leverkusen:
Alberto Burri, Sakko e nero



Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf:
François Arnal, 1958
Foto: R. Eimke





Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf:
Kémeny, Tonrelief



Rubenspreis, Siegen:
Hans Hartung



Galerie Alex Vömel, Düsseldorf:
Rodin, Mouvement de dance

Kunsthalle, Baden-Baden:
J. Itten, Häusergruppe im Frühling, 1915



Kunsthalle, Baden-Baden:
Theo Eble, Nördliche Fahrt, 1952/53



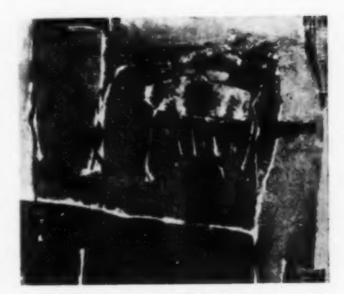
Kunsthalle, Baden-Baden:
Max Ackermann, Tenerife, 1957



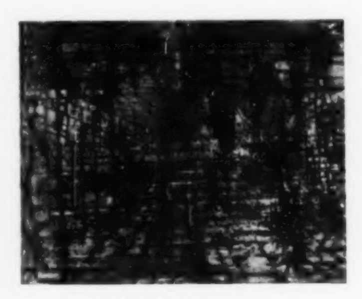
1915



Galerie „22", Düsseldorf:
L. le Brocquy

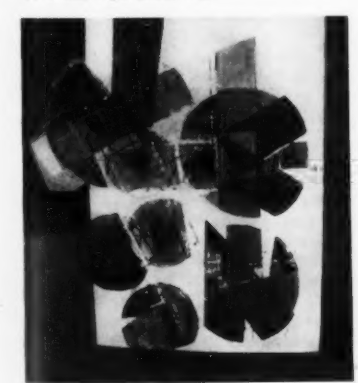


Galerie Gunar, Düsseldorf:
Jaap Wagemaker, Forme détachée



Kestner-Gesellschaft, Hannover:
Vieira da Silva, La Gare St. Lazare, 1949

Galerie der Spiegel, Köln:
G. Wind, Figuration, 1957



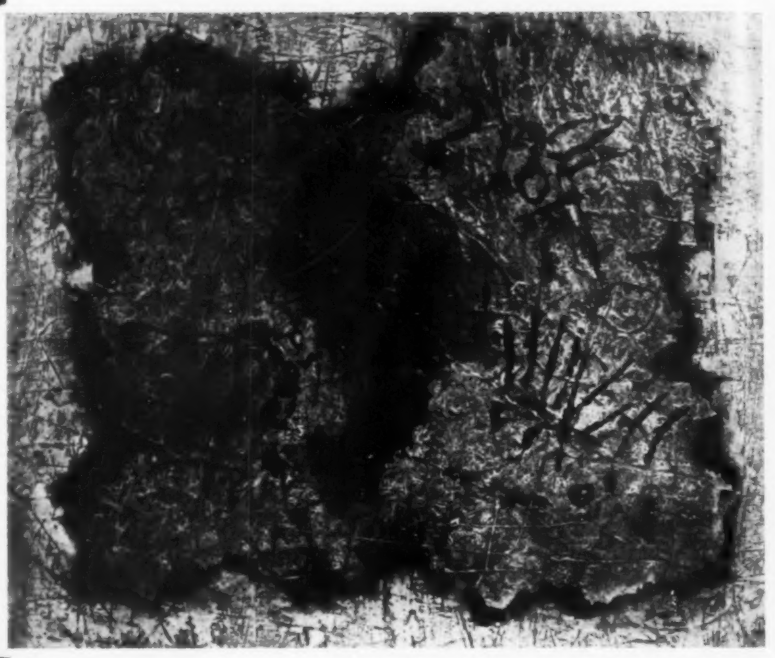
Walter Lindgens, Irrenhausgarten, 1922





WIR STELLEN VOR: Duncan

geb. 1920 in London als Sohn irischer Eltern. Studien auf der Universität in London und an der Sorbonne in Paris.
Anfänglich Plastiker. In äußerster Armut entschließt er sich in Südfrankreich (Vence) zur Malerei. Stellt zuerst in Toulon aus (1952), dann in Amsterdam und Vence. Eine Ausstellung in Mailand (1954) hält ihn in Italien fest. Für ein paar Jahre lebt er auf Sardinien. Darauf folgt ein längerer Aufenthalt in Rom. Jetziger Wohnort Paris. Einzelausstellungen fanden in Florenz, Venedig, Brüssel (Palais des Beaux-Arts), Amsterdam (Stedelijk Museum) und Frankfurt/M. (Zimmergalerie Franck) statt.
Die Bilder Duncans zeigen eine lebhafte Farbe und sind von spukhaften Linien durchzogen. Die Arbeit an einem Bild zieht sich oft über Monate hin. Aus Farbflecken und Tropfen, Schicht über Schicht gelagert, webt Duncan seine Formen.



Duncan
Et Ainsi de suite, 60×73 cm, 1957



Duncan
Tu as parcourue toute seule, 195×130 cm, 1958

kontrastierenden oder komplementierenden Grund schweben, die Collagen, die klar-beruhigten Grafiken führen ein spielerisches und doch ernsthaftes Dasein. Kaum begreiflich heute mehr, daß 1920, in eben dem Köln, wo jetzt nach 38 Jahren diese zweite Ausstellung gezeigt wird, eine Schau Arps und seiner Dada-Freunde Max Ernst und Baargeld polizeilich geschlossen wurde. Die 7 „Arpaden", Lithografien, die unmittelbar darauf in Hannover im 5. MERZ-Heft (der von Schwitters begründeten Publikation) erschienen und die jetzt in dem besonders großzügig ausgestatteten Katalog zur Ausstellung neu gedruckt wurden, stellen uns jene Zeit unmittelbar vor Augen: Die Blätter sind vielleicht knapper, lapidarer und direkter, darum auch aggressiver, aber es spricht sich in ihnen der gleiche Sinn für Maß und Proportion aus, wie in den jüngsten Arbeiten. Im „Spiegel" sind die Arbeiten Arps mit einer sorgsam ausgewählten Reihe grafischer Blätter von Sophie Taeuber-Arp zusammengestellt, die durch Zeichnungen Michel Seuphors, der von Arp zum Malen angeregt wurde, ergänzt werden.

Noch langem stellte der „Spiegel" im Anschluß daran auch einmal wieder einen jungen Maler heraus: Gerhard Wind aus Düsseldorf, Mitglied der Gruppe 53 und augenblicklich Inhaber des Romstipendiums. Wind, durch die Mitarbeit an großen Bildentwürfen von Faßbender zu genauem, kontrolliertem Arbeiten geschult, hat als einer der wenigen Maler der jungen Generation den Verlockungen des Tachismus widerstanden. Mit den letzten Bildern gelangt er zu einer freieren Handhabung der Fläche, zu lebendigerem Farbauftrag: bei Einschränkung der bildnerischen Mittel wird die Wirkung reicher und intensiver.

Eine erstaunlich vollständige und alle Perioden gleichmäßig belegende Schau mit Arbeiten Alexej Jawlenskys stellte die Galerie Änne Abels zusammen. Zumal aus der Gruppe „Konstruktive Köpfe" und der späten „Meditationen" werden besonders eindringliche Beispiele gezeigt. In der nachfolgenden Ausstellung beantwortete die Galerie für sich die Frage, was ist heute „Aktuelle Malerei", mit einer Kollektion von 40 Arbeiten der gleichen Anzahl Maler. Ein weites Panorama, das auch die Kleinmeister mit berücksichtigt, das aber weniger die heute wirklich aktuellen jungen, als vielmehr die bereits anerkannten Künstler der Generation Dubuffet, Fautrier, Hartung, Poliakoff, Soulages, Schumacher und Vieira da Silva zeigt.

Zum erstenmal in Deutschland stellt die Galerie Czwiklitzer den in Nordafrika geborenen Franzosen Jean Atlan vor, in Paris eine bekannte, wenn auch umstrittene Figur. Das Schwarz, als „Kontur" von Atlan immer schon wesentlich in die Bildgestaltung einbezogen, legt sich heute als beschwörende Hieroglyphe vor einen duffen, fahlfarbigen Grund. Die Fläche ist mit Sicherheit ausponderiert. Gelegentlich jedoch ist diese Disposition derart weit getrieben, daß sich unversehens der Umschlag ins Ornament vollzieht.

Bleiben von den Kölner Ausstellungen noch die des Kunstvereins zu erwähnen, deren erste dem Maler Hans Jürgen Kallmann zum 50. Geburtstage ausgerichtet wurde. Kallmann war 1937 einer der jüngsten Maler, die als „entartet" gestempelt und mit Malverbot belegt wurden. Aus der Distanz von nun mehr als 20 Jahren ist uns jedoch das Revolutionär-Provokative dieser Malerei kaum noch nachvollziehbar, vielmehr erscheint sie uns als in besonderem Maße gedämpft und geglättet, ausgebildeten Konventionen verpflichtet. Am intensivsten noch wirken einige Porträts, so etwa das vom Wallraf-Richartz-Museum erworbene des Dichters Bert Brecht.

Nach dem Münchner Exkurs präsentierte man Arbeiten von Michel Cadoret, einem gebürtigen Franzosen, der jetzt nach New York übergesiedelt ist. Während den hier Unbekannten das Lexikon 1956 noch als einen Maler mit zurückhaltender Palette und geometrisch abstrahierter Gegenständlichkeit ausweist, findet man in der Hahnentorburg einen völlig gewandelten Maler vor, der alle formale Disziplinierung, die seiner Malerei ein gewisses Niveau sicherte, über Bord geworfen hat zugunsten einer starkfarbigen, expressiven Handschrift. Das wirkt nicht sehr überzeugend, und die Teppiche, die nach Entwürfen Cadorets 1954/55 in Aubusson gewebt wurden — die also in der Ausstellung Cadorets frühere stilistische Position belegen — wirken weit sympathischer, weil in ihnen durch leichte Ironisierungen der künstlerische Anspruch nicht so hoch getrieben ist.

In Düsseldorf zog die Konzentration von Malern noch weitere Neugründungen von Galerien nach sich. In der letzten Zeit wurden zwei Galerien eröffnet, die in Geschäftsräumen untergebracht sind, in denen das Kunstgeschäft als Nebenberuf betrieben wird. Die Galerie Gunar führte sich mit einer Schau des Holländers Jaap Wagemaker ein, dessen Arbeiten bereits in mehreren Gruppenausstellungen hatten aufmerken lassen. Diese erste Kollektivschau bestätigte den Holländer als einen sehr bedacht und präzise arbeitenden Künstler, der auch dort, wo er seine erdigen Strukturen mit Materialmontagen (die augenblicklich Mode sind) aufarbeitet, seine eigene Handschrift bewahrt. Buchheister, dem die zweite Ausstellung gewidmet war, gehört zu den Künstlern des Berliner „Sturm"- und des hannoverschen „Dada"-Kreises um Schwitters, die bei uns zu Unrecht etwas in Vergessenheit geraten sind. Die ausgesprochen vom Malerischen her empfundenen Montagen, etwa „Wu 1956", gefallen besonders durch ihre lebendigen wechselvollen Farbstrukturen.

Die zweite neugegründete Galerie Aumann präsentierte Arbeiten von Otto Ritschl (Jahrgang 1885), dessen streng geometrisch geordnete Bilder in der Düsseldorfer, fast ausschließlich gegenstandslos-expressiv bestimmten Malerei sich recht fremd ausnehmen. Bestechend an diesen Arbeiten bleibt immer wieder die puritanische Bindung an die Fläche, wenn auch das Verharren im Dekorativen unvermeidbare Folge zu sein scheint.

Kurz nachdem in Duisburg in Verbindung mit Schultze und Hoehme ein Überblick über die Arbeiten von K. O. Götz gezeigt wurde (s. KW 12/XI), lud die Galerie 22 den Maler ein, seine neuesten Arbeiten auszustellen. Die Überraschung dieser Schau waren Götz' erste Versuche mit der Farbe, die er in seine Grisaillen hineinarbeitete, doch ist diese vorläufig noch nicht ganz den schwungvollen Pinselbewegungen zugeordnet. Mit Sandra Blow, Alan Davie, William Gear, Peter Kinley, Peter Lanyon und Louis le Brocquy stellte die Galerie dann sechs englische Maler (in Zusammenarbeit mit der Galerie Gimpel, London) vor. Der einzige, der vom Tachismus unberührt blieb, ist William Gear, der als Maler der charaktervollste und solideste zu sein scheint. „Yellow eminence" — gelbe Form auf gelbem Grund ist gut ausgewogen und farblich sicher gearbeitet. Es ist vielleicht ungerecht, aber man hatte gerade in dieser Ausstellung außerordentlich stark den Eindruck von Mode, und war durchaus nicht überzeugt, warum beispielsweise Le Brocquy seine Akte ausgerechnet in tachistischer Manier malen mußte.

Hella Nebelung ging mit ihrer Kollektion „l'école de Paris" kein Wagnis ein, arrangierte aber eine recht gelungene und gültige Schau, in der neben den vielgezeigten Poliakoff, Hartung und Schneider auch Serpan, Arnal, Kemeny (auf dessen Einführung in Deutschland man schon länger gespannt war) und Sugai in guter Auswahl präsentiert wurden.

Eine Enttäuschung hingegen, trotz attraktiver Namen, wurde die Schau der Galerie Schmela, die unter der Devise „Andere Strukturen — Neue Räume" die Maler Accardi, Capogrossi, Damian, Domoto, Mathieu, Tobey zusammenfaßt. Mathieu, obwohl ein wenig mondän und elegant, war noch der beste in diesem Ensemble. Tobey, von dem in Brüssel auf der Weltausstellung eine großartige Komposition gezeigt wird, ist mit auf japanische Graphismen anspielenden Tuschzeichnungen vertreten, in denen sich kaum noch etwas von Tobeys Individualität erkennen läßt. Capogrossis unbeirrbare Einseitigkeit, die einzig ein Ornament als Baustein für die Bilder zuläßt, wirkt eher langweilend als durch die Beschränkung beeindruckend. Damians rhythmisierte Kommata, von schwereren Pinselzügen gegliedert wiederum liegen ziemlich unverbunden dem dunklen Grund auf und geraten kaum in echte Schwingungen. Michel Tapié spricht in seinem Einladungshinweis von einer neuen, deutlich erkennbaren Gruppe innerhalb der Abstrakten, doch fiel es schwer, irgendwelche übergeordnete Gemeinsamkeiten zu erkennen.

Zeichnungen und Aquarelle in reinem Schwarz-Weiß von Armin Sandig zeigte Hans Jürgen Niepel im Grafischen Kabinett. Dieser junge, in Hamburg lebende Maler zieht immer mehr die Aufmerksamkeit auf sich, und das, wie es scheint, durchaus zu Recht. Seine sparsamen Blätter verraten eine spielerisch-poetische, leichte Hand, die duftige Gebilde auf das Papier zu zaubern vermag.

Der Kunstverein in Düsseldorf scheint sich augenblicklich ganz auf die für den Herbst geplante Dada-Ausstellung zu konzentrieren. Das Programm hat sich zumindest auch nach der Umwandlung der Leitung in ein Duumvirat noch nicht erkennbar geändert.

Die Jahresausstellung der „Jungen Realisten" in der Kunsthalle, einer Gruppe etwa dreißigjähriger Maler, vermochte nicht übermäßig zu fesseln. Gewiß, die Ernsthaftigkeit dieser Gruppe ist nicht zu übersehen, doch sichert diese sie nicht davor, doch wieder geläufigen Klischees zu verfallen. Im Gedächtnis bleiben die Arbeiten von Johannes Geccelli, dessen immaterielle, helle Farbigkeit, die Dinge mit einer irrealen Atmosphäre umgibt. Den Juni überbrückte man mit Holzschnitten von Pankok, vor allem der umfangreichen Serie zu dem chinesischen Roman „Die Räuber vom Liang Schan Moor" in denen sich Expressionismen mit exotischen Elementen mischen. Hinzu kam als Beitrag der Kunsthalle eine Grafikschau aus Niederländisch Limburg, die leider nicht anders als provinziell genannt werden kann.

Hannelore Schubert

Kunstschau 1958 der Spielbank Westerland/Sylt

Die in den repräsentativen Räumen der „Spielbank Westerland" schon seit Jahren regelmäßig durchgeführten Ausstellungen von Malerei, Grafik und Plastik der Gegenwart haben immer mehr Anziehungskraft gewonnen. Nachdem im Vorjahr „die neue darmstädter sezession" mit einer reichhaltigen Kollektion gezeigt wurde, hat Ernst Lojewski, der Direktor der Spielbank, wieder eine Ausstellung von Werken namhafter zeitgenössischer Künstler für die diesjährige Saison zusammengestellt.

Wir begegnen Werken des Altmeisters „konkreter" Malerei Otto Ritschl und einigen sehr gut ausgewählten Arbeiten von Ernst Geitlinger. Von Hans Jaenisch ist u. a. ein zauberhaftes Bild „Begegnung mit dem Fisch" zu sehen. In der Reihe der monumentalen Holzschnitte HAP Grieshabers dominiert „Der Coiffeur". Eine sehr ansprechende „Skizze aus Spanien" von Rudolf Kügler fällt auf durch ihre sensible Niederschrift. Klaus J. Fischer überzeugt durch reizvolle Verwendung graphischer Mittel und fasziniert durch seine geistige Welt.

Von den jungen Malern sind außerdem Ulrich Knispel und Buja Bingemer beachtenswert. Auch die Lithos und Ölbilder von Oskar Koller geben Anlaß zu der Hoffnung auf eine entwicklungsfähige künst-

Duncan
n, 1957

lerische Vertiefung. Die streng gehaltenen Kompositionen von Ernst Weil und die zum Spielerischen tendierenden Arbeiten von Walter Riessland gehören ebenfalls hierher. — Neben Alexandra Povorina ist Marie-Louise von Rogister vertreten. Expressive Aquarelle von Ernst Klatt und Farbradierungen mit dem Strukturcharakter der Nordseeküste in der sehr persönlichen Gestaltung von Otto Eglau runden die motivlich gebundene Seite der Ausstellung ab. — Last not least bleibt noch hinzuweisen auf die neuen Temperaarbeiten von Rudolf Strey, dem einzigen Maler aus dem norddeutschen Raum, der einen gehaltvollen Beitrag aus expressiver Abstraktion und Tachismus leistet.
Kleinplastik vervollständigt das Bild der Ausstellung. Priska von Martin erfreut durch drei Tierplastiken. Wilhelm Neufeld und Theo Bechteler geben in ihren Plastiken gültige Lösungen gegenwartsnaher Gestaltung.

Walter Bamberger

Ausstellungen der Kunsthalle Baden-Baden

Mit den Ausstellungen dieses Jahres hat sich die Baden-Badener Kunsthalle einen exponierten Platz in der südwestdeutschen Kunstprovinz gesichert. Was hier insbesondere in ausstellungstechnischer Hinsicht geleistet wird, ist vorbildlich. Steigende Besucherzahlen beweisen, wie erfolgreich für die Kunst durch gute Präsentation — sei es im Plakat, Katalog oder im Bild der Ausstellungen selbst — geworben werden kann.
Im Mai und Juni vereinigte die Kunsthalle vier verschiedene Temperamente der abstrakten Malerei zu einer großen Schau, bei der die Schwierigkeiten des Raumproblems in der ungegenständlichen Kunst studiert werden konnten. Friedrich Vordemberge-Gildewart, Leiter der Abteilung „Visuelle Gestaltung" an der Ulmer Hochschule, vertrat dabei den konstruktivistischen Pol. Seinerzeit Mitglied des „Sturm" und des „stijl", hat Vordemberge an der streng geometrischen Bildform seit Malevitsch's folgenreichen Anfängen mitgearbeitet und die Probleme bis heute weiterverfolgt. Die anfangs auf eine enge Skala beschränkte Farbe ist später in allen Kombinationen ausgebreitet — bisweilen in einer Buntheit, die den flächigen Zusammenhalt des Bildes sprengt. Am gewichtigsten sind jene prägnanten, auf wenige Elemente der Geometrie reduzierten Arbeiten, die aus benachbarten Farbklängen oder einfachsten Kontrasten entwickelt sind.
Entgegen Vordemberges spartanischer Bildgesinnung hat Johannes Itten während seiner langjährigen pädagogischen Tätigkeit, zuerst am Bauhaus, danach in Krefeld und Zürich, alle modernen Stilmöglichkeiten erprobt. Wegen genauer Übereinstimmung mit den Kunstproblemen ihrer Zeit überzeugen im heutigen Rückblick am meisten die Frühwerke, die während des ersten Weltkrieges auf der Grundlage des orphischen Expressionismus des „Blauen Reiter" entstanden sind. Hier fällt eine ursprüngliche Kraft der Bildvorstellung auf, die scheinbar mühelos große Formate bewältigt. Es ist schade, daß Itten keine seiner Möglichkeiten konsequent ausgeschöpft hat.
Boris Kleint hat bei seinem Lehrer Itten eine breite Grundlage und ein erstaunliches handwerkliches Rüstzeug erworben. Er stellt es in den Dienst visionärer Bildgedanken. Dazwischen schieben sich immer wieder elementare Studien, die um 1932 Blätter abwerfen, die den Tachismus vorwegnehmen. Kleint hat sich aber in der Hauptsache mit dem Konstruktivismus auseinandergesetzt. Er verstand es, sein geometrische Grundformen addierendes Bildkonzept durch eine gesteigerte Malkultur zu sublimieren, konnte aber nur mit Mühe den illusionären Stimmungsraum, den die gestuften Farben und seine tonige Modellierung erzeugen, mit der Fläche verschmelzen. Auf kleinen Formaten, die ein wimmelndes Leben offerieren, sind die Funde des Malers am sichersten aufbewahrt. In neueren Arbeiten fangen plane Elemente die aus ungreifbaren Tiefen strömenden Farbwogen ab. Kleint müßte auch noch diese Bühnenräumlichkeit zerstören und alles in die Fläche ziehen, wie es seine Schwarz-weißarbeiten zeigen.
Max Ackermann beweist seine dekorative Farbbegabung am besten in den kleineren Pastellen. Für seine Malerei sind die Titel „Froher Klang", „Hymne" und „Jubilieren" bezeichnend. Die Formen flattern wie bunte Wimpel. In den großen Formaten erliegt Ackermann oft dem Sog seines flackig gemalten Tiefenraums, vor dem die geringelten Perlenschnüre der Farben und Linien keinen Halt gewinnen.
Zu dem Überblick über das Werk dieser vier deutschen Maler gesellten sich in den unteren Räumen, vorgestellt von der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, die im Gedenken an den früheren Leiter der Kunsthalle seit kurzem den Namen „Erwin-Heinrich-Gesellschaft" führt, die Schweizer Theo Eble und Walter Linck. Die Ausstellung war zuerst in der Kestner-Gesellschaft in Hannover zu sehen. Der Maler Eble — z. Zt. auf der Biennale in Venedig ausgestellt — läßt eckige Flächenformen dynamisch vor räumlich gebildeten Hintergrundzonen agieren. Es entstehen rhythmische Einheiten von präziser Durchführung des Formenthemas. Der dahinter sich öffnende Raum ist aber in den wenigsten Bildern mit den Formspielen verkoppelt. Den Eindruck des flächenzerstörenden, naturalistischen Bildraums unterstreicht Eble in neueren Bildern durch blaue Farbe.
Der Metallplastiker Walter Linck ist mit seinen geometriegebundenen Bewegungsspielen dem Maler Eble verwandt. Mehrfach gegabelte Drähte von meist vertikal-horizontaler Erstreckung durchschwingen, von der Hand in Bewegung gesetzt, wie Arabesken den Raum. Die konstruktive Formgrundlage ist dabei kapriziös überspielt. Das plastische Raumproblem bleibt in der Hauptsache auf die Frage beschränkt, wie sich lineare Elemente, bei getilgtem Volumen, innerhalb nur einer Raumschicht zueinanderordnen können. Naturvorbilder („Katzenfrau", „Vogel", „Grasharfe", „Pflanzliches" sind die Titel) werden von Linck in humorige Diagramme verwandelt.
Mit einer Rückschau auf Christian Rohlfs, gleichfalls veranstaltet von der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, wurde auf einen Meister aufmerksam gemacht, den manches mit der jüngsten Etappe der Kunst verbindet. Vom Expressionismus, dem er zugerechnet wird, unterscheidet sich Rohlfs durch eine psychologische Distanz, die nicht nur in der Bevorzugung von Blumen- und Landschaftsstilleben zum Ausdruck kommt. Rohlfs' Bilder sind von einer Gewichtslosigkeit der Farbe und stofflichen Transparenz, die an die Grenzen der Gegenstandslosigkeit führen. Das entgleitende Objekt liefert für die kostbaren Farbschleier des Malers lediglich einige Fixpunkte. Die Farbe bildet ein samtenes Netzwerk, das auch in der kleinsten Partie Beziehung zum Ganzen knüpft. Diese farbigen Abfolgen sind das eigentliche Thema der Bilder, wobei fast reine Strukturverläufe entstehen. Gezeigt wurden 8 Ölbilder, über 50 Tempera- und Aquarellarbeiten sowie einige Holzschnitte, den Zeitraum von 1904 bis 1937 umfassend. Das meiste davon stammt aus dem Besitz von Helene Rohlfs, der Gattin des Künstlers. Überraschend viele Arbeiten waren verkäuflich.
In kleinerem Umfang als die Münchener Veranstaltung erinnert die jetzige Ausstellung der Kunsthalle „Um 1900" an die Pioniere des Jugendstils. In vorzüglichen Architekturaufnahmen — meist meterhoch vergrößert — ist auf die umwälzenden Bauten von Behrens, Endell, Gropius, Hoffmann, Horta, Mackintosh, Olbrich, Perret, Poelzig, Sullivan, van de Velde u. a. aufmerksam gemacht. Dabei kommt die barocke, sowohl konstruktive als auch überschäumende Formphantasie des genialen Spaniers Antonio Gaudi zu besonders eindrucksvoller Darstellung. Die Malerei ist gut mit kaum bekannten, teilweise köstlichen Bildern von Böcklin, Makart, Stuck, Thoma, Hodler, Klimt, Schiele, Corinth, Slevogt, Munch, Rohlfs, Beckmann, Jawlensky, Münter, Mueller, Klee und Mondrian dokumentiert. Auch unter den Graphiken gibt es recht unbekannte Glanznummern. Die besondere Ehrung, die Lovis Corinth in einem Sondersaal zuteil wird, leuchtet in diesem Zusammenhang nicht ein. Es schließen sich Beispiele aus dem Kunsthandwerk, aus der Buchgraphik und Plakate an. Obwohl die Wohnkultur des Jugendstils in dieser Ausstellung zu kurz kommt, ist eine dokumentarisch und atmosphärisch wohlgelungene Einheit zustandegekommen, die den schöpferischen Elan um die Jahrhundertwende zu klarer Anschauung bringt. K. J. F.

Unbekannte Werke Noldes in Heidelberg

Unter der Ägide von Gustav Hartlaub konnte der Heidelberger Kunstverein in den Monaten Juni—Juli eine sensationelle Ausstellung von sechzig in der Mehrzahl bisher noch nicht gezeigten Werken Emil Noldes (dazu zwanzig Druckgraphiken) präsentieren. Es ist eine Privatsammlung besonderer Art, die eine überraschende Einheit bildet, obwohl sie 24 Ölbilder von 1900 bis 1950 und fünfunddreißig Aquarelle verschiedenster Themen enthält, unter auffallendem Verzicht auf die religiösen Darstellungen.
Das „Heidehaus" von 1900 in dem ergreifenden nordischen Licht ist trotz seines kleinen Formats eine bedeutsame Initiale. Die Auseinandersetzung mit der französischen Malerei wird durch Landschaften von 1908 und 1909 belegt („Weiße Stämme", „Dorf Cospeda") und durch den „Teetisch" von 1911, in dem Toulouse-Lautrec souverän umgeformt ist zu deutscher Ausdruckskraft. Die Jahrgänge 1912 bis 1919, die in der Gedächtnisschau von 1957 so glanzvoll vertreten waren, fehlen. Erst die 1920er Werke („Jüngling und Mädchen", „Stilleben mit gestreifter Ziege") bezeugen Noldes Suche nach großer Form und ihrer Festigung, die aber erst in der „Wajangfigur" 1928 ganz realisiert wird. In der flächigen Silhouettierung vor glattem Grund sind Beziehungen zu Heckels ähnlichen Stilleben erkennbar.
Das einzige hier vertretene Bild der Hitlerjahre, „Zinnien und Malven", hat etwas krampfhaft Buntes. Freier atmet Noldes mystische Geistverwandtschaft mit den Blumen aus den „Drei Sonnenblumen" 1945, die den ungeheuren Aufschwung seiner Kräfte nach den Jahren der Unterdrückung bekunden — überhaupt ist die Periode nach Kriegsende von 1945 bis 50 die Entdeckung und das eigentliche Kernstück der Ausstellung. Mitreißende Lebensfreude, ein verjüngter Meister, spricht sich aus an der Schwelle zum achten Jahrzehnt, in breitdahinströmenden Farbengluten. Es ist ein Phänomen, an die Altersstile weniger Großer erinnernd. „Meer" I 1947 und ein zweites Seebild „Überschleierte Sonne" 1950 nehmen eines der frühen Hauptmotive wieder auf, sind aber jetzt mit den düsterroten Abendhimmeln wie ein Nachglühen schrecklicher Feuer.
Ergänzt und gesteigert wird der Eindruck der Sammlung durch eine Fülle meisterlicher Aquarelle, darunter mehrere Mädchenköpfe von großer Schönheit. In den letzten Blättern — gleichen Stils wie „Alter Mann und Junge Frau" aus der Gedächtnisschau — scheint in der Art, wie die leichtumrissenen Gesichter vor verschwimmenden Farbwogen schweben, alle heutige Entbindung farbigen Lebens schon vorausgenommen.

H. Grisebach

BUCHER

Max H. von Freeden und Carl Lamb: **Das Meisterwerk des Giovanni Battista Tiepolo.** Die Fresken der Würzburger Residenz. Hirmer-Verlag, München.

Im Sommer 1944 beauftragte das Propagandaministerium in Berlin den für seine ausgezeichneten Farblichtbilder bekannten Kunsthistoriker Carl Lamb, die Deckengemälde Tiepolos in der Würzburger Residenz farbig aufzunehmen, da man bei Ausweitung des totalen Krieges auch mit ihrer Zerstörung rechnen mußte. Große Mittel wurden dazu zur Verfügung gestellt, so daß Lamb im Kaisersaal wie im Treppenhaus ein Gerüst bauen und von einem eingezogenen Boden in Höhe des Gesimses die Deckenfresken aus unmittelbarer Nähe aufnehmen konnte. Diese Vorgeschichte ist leider verschwiegen, aber sie erklärt grade den hohen dokumentarischen Wert der Aufnahmen Lambs, die in Vielem geradezu in letzter Vollkommenheit mit den Originalen übereinstimmen. Denn die Fresken haben inzwischen Schaden gelitten, der einsetzte mit der Vernichtung Würzburgs durch englische Flieger am 16. März 1945. Bekanntlich ging in jener Schreckensnacht die wundervolle Folge von Sälen und Gemächern der Residenz, also die erlesenste Wohnkultur des 18. Jahrhunderts durch Brandbomben zugrunde. Kaisersaal und Treppenhaus blieben erhalten, doch die Holzdächer darüber verbrannten. Erst ab Mitte Mai 1945 gab es einen amerikanischen Kunstschutz in Würzburg, der mir zunächst die Leitung der Arbeiten an den Kunstdenkmälern übertrug. Drei Monate lang bat ich immer wieder vergeblich um Holz für die Dächer, das erst nach einem Wechsel in der Kunstschutzleitung geliefert wurde. Mit Hopfenplanen und großen Segeltuchbahnen habe ich die Dächer über den Fresken Tiepolos bedecken und diese damit vor der Vernichtung bewahren können, worüber ich bereits 1946 in dieser Zeitschrift Band I, Heft 1, berichtet habe. Die Anmerkung Freedens Seite 110 ist daher entsprechend zu korrigieren, wenn anders diese Veröffentlichung Anspruch auf wissenschaftliche Sachlichkeit erhebt. Starke Regengüsse aber waren doch an den Rändern der Fresken und auch im Deckenbild des Kaisersaals durchgedrungen, so daß dann Anfang der fünfziger Jahre in zwei Sommern die Wasserschäden ausgebessert werden mußten. Überall, wo das geschah, sind natürlich die al secco Retuschen Tiepolos verloren gegangen. Auch dies muß man wissen, um den hohen Wert der Aufnahmen Lambs als den einzig wirklich authentischen Wiedergaben der 1944 noch unversehrten Fresken zu schätzen.

Den besonderen Forschungsrichtungen der beiden Verfasser entsprechend haben sie sich in den Stoff geteilt. Max von Freeden, der als vortrefflicher Archivforscher und Herausgeber der Schönborn-Korrespondenzen bekannt ist, bringt wesentlich das kulturgeschichtliche Ambiente über den Fürstbischöflichen Hof zu Würzburg, über den Bau der Festsäle und die Berufung Tiepolos, wobei er aus genauer Kenntnis der Zeitumstände noch etliche neue Lichter aufzusetzen weiß. Weiter verbreitet sich Freeden über die Programme Tiepolos, wobei es zu begrüßen ist, daß der Wortlaut des Programms von 1750 als Anhang beigegeben wurde.

Die im höheren Sinne kunstgeschichtliche Behandlung und Wertung der Fresken bildet den Inhalt der von Carl Lamb verfaßten Kapitel, worin er ausgeht von dem Gesamtkunstwerk, das Raum und Malerei bilden. Vortrefflich, was er dazu über die spannunglösende Wirkung der gemalten zur gebauten Architektur des Kaisersaals sagt.

Lamb findet gescheite Worte für die Entrückung ins Irreale durch die Farben, deren Zusammenklänge er meisterhaft beschreibt, wie er denn überhaupt das Lebendig-Bewegte in der Musikalität der Malerei Tiepolos aufs Schönste ausdeutet. Die eingehenden Formanalysen sind auch dem Zusammenhang der Wandgemälde mit der Architektur gewidmet, da Tiepolo sie mit höchster Mitwirkung benutzt.

Das Deckengemälde im Treppenhaus gibt Lamb Gelegenheit, alle Register einer künstlerischen Einfühlung zu ziehen. Die Bedeutung des Lichts für die Architektur, der Sinn der steigenden Treppe bei der wachsenden Enthüllung des Riesengemäldes für das erwartende Auge wird nachgekostet. Darüber hinaus unterrichtet Lamb über die ikonographischen Voraussetzungen und Grundlagen des Weltbildes, wobei die Weltteile als ein wahrer Triumphzug vorgeführt werden bis hin zu der Ruhmesfanfare für den Fürstbischof Greiffenklau im Europabild. Von besonderer Wichtigkeit ist schließlich der Abschnitt über Tiepolos Arbeitsweise, weil er über Technik und Zustand der Fresken sorgfältige Auskunft gibt. Naturgemäß konnte hier nur ein Bruchteil der rund 400 Aufnahmen Lambs wiedergegeben werden. Es wäre zu wünschen, daß die gesamten kostbaren Aufnahmen Lambs mit staatlichen Mitteln veröffentlicht würden, um dies einzigartige Material der Kunstwissenschaft für Untersuchungen über die Farbengebung des 18. Jahrhunderts im Ganzen zugänglich zu machen. Aus der Zusammenarbeit der beiden Verfasser ist ein Werk hervorgegangen, das des hohen Gegenstandes wahrhaft würdig ist. Kurt Gerstenberg

Nikolaus Pevsner: **Europäische Architektur**
Prestel Verlag München

Nur wenige Kunsthistoriker haben die Architektur zum Hauptarbeitsgebiet erwählt. Unter ihnen darf Nikolaus Pevsner als der kenntnisreichste gelten. Er wurde 1902 in Leipzig geboren, studierte Kunstgeschichte an den Universitäten von Leipzig, München und Frankfurt a. M., war fünf Jahre (1924—28) Assistent an der Dresdener Galerie, dann Dozent für Kunstgeschichte an der Göttinger Universität. Seit 1934 lebt er in England, wo er an der Universität London Kunstgeschichte lehrte und von 1949—1955 als Professor an der Universität Cambridge tätig war. Er gehörte zum Redaktionsstab der Zeitschrift „The Architectural Review" und entfaltete eine rege Herausgebertätigkeit. Neben zahlreichen Zeitschriftenbeiträgen schrieb er einige Bücher, darunter „An Outline of European Architecture", die Grundlage seiner „Europäischen Architektur", die als stattlicher, reich und gut bebilderter, 740 Seiten umfassender Band 1957 im Prestel-Verlag München erschienen ist, ein der „Malerei des 20. Jahrhunderts" von Werner Haftmann (gleichfalls Prestel-Verlag) gleichrangiges Handbuch, dem ein Platz in der Bibliothek jedes Kunstfreundes sicher ist.

Pevsner wendet sich nicht an den Fachmann, sondern an ein breites Publikum, das auch die Jugend einschließt. Er besitzt alle Qualitäten, die ein auf Allgemeinverständlichkeit aspirierender Autor haben muß. Der lange Aufenthalt in England, wo man eine anspruchsvolle Schreibweise als „sophisticated" abtut, hat ihn zu einem Darsteller erzogen, der seine wissenschaftlichen Kenntnisse und Erkenntnisse in einfacher und durchsichtiger Sprache mitzuteilen weiß, ein in Deutschland leider seltenes Phänomen.

Pevsner beginnt mit den „Griechen und Römern" und endet in unserer Gegenwart mit den Konstruktionen Nervis, dem römischen Bahnhof, der Wallfahrtskirche Ronchamp und der Großsiedlung Roehampton bei London — er überblickt also einen riesigen Zeitraum von fast zweieinhalbtausend Jahren. Das Kapitel „Griechen und Römer" fiel etwas knapp aus — kaum, daß ein für die abendländische Auffassung der Architektur als Raumgestaltung so entscheidendes Bauwerk wie das Pantheon gestreift wird.

Mit höchstem Gewinn hingegen liest man alle Partien, die sich auf die Architektur in Großbritannien beziehen, sei es auf die mittelalterlichen Kathedralen, sei es auf Inigo Jones oder Christopher Wren, den Erbauer der Londoner Pauls-Kathedrale. Baumeister wie Robert Adam und Sir John Soane, ein Zeitgenosse Ledoux' und Gilly's, gewinnen in Pevsners Darstellung interessante Konturen. Daß der deutschblütige Verfasser auch mit der Architektur seines Geburtslandes gut vertraut ist, versteht sich von selbst. Seine stärkste Liebe hier scheint dem Schöpfer von „Vierzehnheiligen", Johann Balthasar Neumann, zu gelten. Völlig einverstanden bin ich mit Pevsner, wenn er den Michelangelo der Biblioteca Laurenziana für den Manierismus in Anspruch nimmt, und es ablehnt, in der eigenwilligen Treppenvorhalle dieser Bibliothek bereits eine Ankündigung des barocken Stilwillens zu sehen.

Das abschließende Kapitel des Buchs behandelt die Jahre 1914 bis 1957. Obwohl hier für den Zeitgenossen die historische Distanz fehlt, versucht Pevsner der Maxime Rankes treu zu bleiben, die für ihn, der in schöner Bescheidenheit nichts anderes sein will als ein Historiker, immer verpflichtend ist: der Maxime, die Ereignisse so zu schildern, wie sie wirklich gewesen sind. L. Z.

Neue deutsche Originalgraphik

Der Abstracta-Verlag von Johanna Schiessel in Freiburg i. Br. (Sebastian-Kneipp-Straße 28) kündigt sich durch ein Programm an, das in der Tat aufhorchen läßt: „Der Abstracta-Verlag ist ausschließlich zur Förderung und Verbreitung der ungegenständlichen Graphik gegründet und bringt in laufender Folge deren Blätter heraus." Die erste Mappe liegt vor: in stattlicher Größe, handsigniert, eine Auswahl von Blättern, die jedes ihr eigenes Gesicht tragen. Wenn der Beweis erbracht werden sollte, daß gerade über die Abstraktion die persönliche Handschrift gefördert, herausgehoben wird, so ist es hier gelungen. Die erste Auswahl umfaßt Rolf Cavael, Klaus J. Fischer, Rupprecht Geiger, Fritz Harnest, Hans Platschek, Emil Schumacher, Fred Thieler und Fritz Winter. Die farbigen Blätter geben einen deutlichen Begriff, welchen Umkreis der Ausdrucksmöglichkeiten geometrische, tachistische, farbig getönte Lithografie, Holzschnitt oder Radierung abtasten können, und was gezeigt wird, ist ja nur ein kleiner Ausschnitt. Die eigentliche Zeichensprache Platscheks, die manchmal etwas magisch Zwingendes besitzt, ist hier wie in einer Randnotiz aufgefangen. Der Formalismus Cavaels wird auch an dem gelbgetönten Blatt deutlich. Die Form- und Farbverschränkung Fred Thielers kommt in der gelb-grün-schwarzen Platte einleuchtend zur Geltung. Rupprecht Geiger wirkt durch simple Formkolosse: eine kosmische Anspielung. Die geisterhafte Ecriture von Klaus J. Fischer verrät die Komik, die selbst die Gespenstersprache nicht unterdrücken kann: ein duftiges Blatt, das die Nähe von Schrift und Zeichnung besonders schlagend nachweist. Die farbige Maserung Fritz Harnests hat ebenfalls etwas Skurriles. Diesem pathetisch Skurrilen steht ein untypischer Fritz Winter gegenüber, der durch die wunderbare Ausgeglichenheit der schwarzen und grünen Farbflecken besticht. Emil Schumachers „Objet" als Litho ist von den rätselhaften Zweifeln dieses Künstlers an der Grundfläche, am Soliden und Festen überhaupt erfüllt, als spürte er den Stellen nach, wo die Wand zur anderen Welt durchlässig wird: in der Tat, sie weist klaffende Risse auf. Schumacher unterstreicht sie durch ein apartes Blau.

So nobel es ist, diese Blätter o h n e jede Einführung, einfach durch sich selbst sprechen zu lassen, so glaube ich doch nicht, daß der Betrachter auf jede Information verzichten kann. Er muß wenigstens die Daten und Einführung in das Einzelwerk erhalten. Das sollte der Verlag bei seiner künftigen Arbeit, zu der man ihm nach dem glücklichen Beginn nur allen Erfolg wünschen kann, bedenken. Vietta



GLOSSEN





A. Rainer

Dadaistisches Nachbeben
Zu einer Ausstellung von Unbildern

Obgleich er ganz Wille ist, weiß er nicht, was er will. Das ist kein Tadel; denn es genügt, wenn wir wissen, was er will.
Er malt also los. Da er bald merkt, daß er gar nicht malen kann, kritzelt er alles wieder zu, was er gemalt hat — durchaus willkürlich — und gibt zu verstehen, daß er nicht hat malen wollen. Da er aber will, daß er etwas nicht gewollt hat, rahmt er die Resultate seines Nichtwollens ein. Er hat seine Bilder zugemalt, überpinselt, ausgestrichen wie einen mißratenen Satz. Unkenntlich gemacht hat er das, was angeblich zuerst auf der Leinwand gestanden hatte. Dazu benutzt er schwarze Farbe. Er soll gesagt haben, daß sich unter der schwarzen Farbe anfänglich Geformtes befunden habe. Aber das kann jeder sagen, es geht uns auch nichts an; denn wir sehen nur, was zu sehen ist.
Wir sehen also schwarze Farbe und Pinselspuren auf einem sehr unordentlichen Papier oder welliger Leinwand. Malerische Zufallsreize sind nicht wahrzunehmen, denn solche — soweit sie Bildinhalte einer malerischen Bestrebung sind — bedürfen einer ästhetischen Pflege, d. h. sie müssen bei ihrer Entstehung vom Maler erkannt und liebend gehütet werden. Dazu gehört soviel Sinnlichkeit, wie eben das Empfinden eines visuellen Reizes Sinnlichkeit erfordert.
Hier aber haben wir es mit einer gedanklichen Malerei zu tun; denn die Ablehnung von Bild und visuellem Reiz ist ein gedanklicher Vorgang.
Elementar ist nur der Wille bei Herrn Rainer. Er will nicht malen, das aber mit Pinsel und Farbe, und vor allem ausstellen — verkünden! Er will, daß seine Verkündigungen keine Bilder seien, sondern Unbilder. Er will die letzte Möglichkeit der Malerei vernichtet wissen und wie es scheint, ein für allemal. Er will, daß es zu Ende sei, ganz einfach zu Ende — Schwamm drüber. Und er, Herr R., will es sein, der Schluß gemacht hat.
Dieser Wille und sein Ausdruck im Unbild ist so stark, daß wir die Reize der Nachlässigkeit, die uns vielleicht als einzig Ästhetisches hätten berühren können, nicht mehr als solche werten dürfen. Sie haben keine sinnliche Kraft mehr, da sie sich neben dem klaren Gedanken, daß es zu Ende sei, nicht behaupten können.
Der Wille, Schluß gemacht zu haben, ist imponierend, ebenso der Mut des Herrn R. (Böswillige könnten vielleicht von Unverschämtheit sprechen). Weiter ist als Positivum zu werten, daß Herr R. nicht schlecht malt, weil er eben überhaupt nicht malt. Wir haben also erstmalig das Phänomen der Nicht-Malerei vor uns (vergleichbar nur noch den Erzeugnissen eines gewissen Ives Klein). Sollte diese kühne Erfindung Herrn X. einen unsterblichen Platz in der Kunstgeschichte sichern? Aber diese müßte, wenn es nach seinem Willen ginge, nunmehr abgeschlossen sein.
Nachtrag: Herr R. verschmiert gelegentlich auch rote Farbe und ein- oder zweimal auch blaue.

Beate Richter-Starke

„Unverbindliche" Kunst unterstützt Kriegsvorbereitungen

Im Kölnischen Kunstverein stellten diesen August Josef Hegenbarth und Hans Theo Richter grafische Arbeiten aus — zwei Künstler aus der Ostzone, auch vom Westen geschätzt. Es ist zu befürchten, daß sie von nun an nicht mehr in der Bundesrepublik gezeigt werden können, denn der Leiter der Kulturabteilung im Zentralkomitée der SED, Siegfried Wagner, hat den Verband „Bildende Künstler" jüngst aufgefordert, nur noch mit solchen Werken in Westdeutschland zu gastieren, die „das Leben unserer Zeit und das Leben unserer Republik widerspiegeln", unverblümt gesagt, agitatorische Machwerke. „Unverbindliche" Kunst diene nur dazu, den Bonner Staat und seine Kriegsvorbereitungen zu stützen. Die Vorstellung, Josef Hegenbarth mit seinen Illustrationen zu Gogol, Cervantes und Shakespeare, Hans Theo Richter mit seinen versonnenen Mädchenbildnissen könne die Kriegsvorbereitungen des Bonner Staates stützen ist so grotesk, daß sie die Explosion eines homerischen Gelächters auslösen müßte, wenn nicht zu befürchten stünde, daß die SED-Campagne gegen die „unverbindliche" Kunst ein tückisches Attentat gegen die wenigen schöpferischen Künstler ist, die es in Ulbrichts Reich noch gibt.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Toten

Dr. Walter Passarge, der langjährige Leiter der Mannheimer Kunsthalle, ist im Alter von 60 Jahren in Mannheim gestorben. Der plötzliche Hingang von Dr. Passarge ist ein schwerer Verlust für das Kunstleben der Stadt Mannheim. Er hat in einem kritischen Stadium, nachdem die Nationalsozialisten Prof. Dr. G. F. Hartlaub von seinem Posten als Direktor der Kunsthalle entfernt hatten, die Leitung der Kunsthalle übernommen und sie allen Widerständen zum Trotz im Sinne Wicherts und Hartlaubs fortgesetzt. Wir hoffen, daß man als Nachfolger Passarges einen Mann wählen wird, der sich des Geistes der bisherigen Leiter der Mannheimer Kunsthalle bewußt ist. Es wäre ein Akt der Wiedergutmachung, wenn man Prof. Hartlaub wieder die Leitung der Galerie anvertraute. Sie wäre dann in besten Händen.

André Bauchant starb im August in Montoire (Loir-et-Cher). Als Sohn eines Gärtners am 24. April 1873 in Chateaurenault geboren, war er lange in einer Baumschule tätig. Im ersten Weltkrieg nahm er an den Kämpfen um die Dardanellen teil, erkrankte dabei und wurde nach seiner Rückkehr in die Heimat im Vermessungsdienst verwendet, wobei er Geschmack am Zeichnen fand. 1919 demobilisiert, beschloß er, Maler zu werden. 1921 stellte er zum erstenmal im Salon d'automne aus. Der Erfolg versagte sich ihm lang, doch er gab nicht auf. Erst mit 77 Jahren erhielt er die Ehrenlegion. Auf seinen Bildern behandelte er klassische Themen mit der Naivität des Laienmalers.

Der Kunsthistoriker Professor A. E. Brinckmann starb am 10. August im Alter von 77 Jahren in Köln. Brinckmann hat sich in seinen zahlreichen Publikationen vor allem der Untersuchung von Fragen der Barockarchitektur und -plastik gewidmet.

Der Schweizer Maler Alfred Heinrich Pellegrini ist im Alter von 77 Jahren in Basel gestorben.

Personalia

Toni Stadler, der Münchner Bildhauer, feiert am 5. September seinen 70. Geburtstag. 1888 in München als Sohn des aus Österreich stammenden, in Bayern tätigen und geadelten Malers Toni v. Stadler geboren, besuchte er von 1906 bis 1907 die Kunstgewerbeschule in München. Dann Schüler von Gaul in Berlin, anschließend von Georgi in München. 1914—18 Soldat. 1919—24 auf der Münchner Akademie bei H. Hahn, zusammen mit Ludwig Kasper. In Paris (1925/27) beeindruckte ihn besonders Maillol, mit dem ihn die Liebe zum mittelmeerischen Erbe verband. Von 1939—45 Professor an der Staedelschen Kunstschule, Frankfurt a. M. 1946 bis 1958 Professor an der Münchner Akademie. Stadlers Werk ist nicht sehr umfangreich, da er in übergroßer Selbstkritik immer wieder Geschaffenes zerstört. Die feinfühlige Verhaltenheit seiner meist in Bronze gegossenen Plastiken sichert ihm unter den Münchner „Archaikern" den ersten Platz. L. Z.

Henry Moore beging am 30. Juli seinen 60. Geburtstag.

Georg Schmidt, Basel, ist an die Münchener Kunstakademie berufen worden. Der Baseler Museumsdirektor wird wöchentlich zwei Tage nach München fahren und ein vierstündiges Kolleg über die Kunst des 20. Jahrhunderts lesen.

Theo Effenberger, ein aus Schlesien stammender Architekt, hat das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik erhalten. Der 76jährige Architekt hat sich besonders um den Aufbau der Berliner Hochschule für bildende Künste verdient gemacht.

Von der kanadischen Regierung wurde Kurt Schulz-Schönhausen, Maler und Lehrer an der Werkkunstschule Offenbach (Main), ein Reise- und Studienstipendium in Höhe von 10 000 Mark zuerkannt. Er wurde von der Hochschule in Toronto eingeladen.

Preise

Mit dem ersten Preis des Architekturwettbewerbes zum Neubau des Bremer Focke-Museums sind die Entwürfe des Darmstädter Architekten Professor Bartmann ausgezeichnet worden. Die Gesamtkosten des Projekts werden auf 2,7 Millionen Mark veranschlagt.

Der Düsseldorfer Metallbildhauer Norbert Kricke, geb. 1922, erhielt einen 10 000-Dollar-Preis der „Graham Foundation for advanced studies in the Fine Art" in Chicago. Zur Jury gehörten u. a. J. J. Sweeney, Siegfried Giedion und Mies van der Rohe. Kricke reiste inzwischen in die Vereinigten Staaten, wo er für Bauten von Gropius, Skidmore & Merrill und andere namhafte Architekten Architekturplastik und Wasserspiele entwirft.

Curt Georg Becker wurde mit dem Hans-Thoma-Staatspreis des Landes Baden-Württemberg ausgezeichnet. Beckers Werk umfaßt hauptsächlich Landschaften, Stilleben und Bildnisse.

Der Kulturpreis der Stadt Nürnberg in Höhe von 3000 DM ist an den 69 Jahre alten Architekten Fritz Mayer verliehen worden. Der Architekt erhielt den Preis für seine Verdienste um den Wiederaufbau der Stadt Nürnberg.

Allgemeines

Der Bildhauer Berto Lardera, Paris, wird im Wintersemester 1958/59 und in den drei darauffolgenden Semestern an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste Hamburg als Gastdozent unterrichten. Studenten, die sich für den Unterricht interessieren, können sich unabhängig von den regulären Aufnahmebedingungen der Hochschule einschreiben.

Ein gestohlenes Renoirbild ist dieser Tage wieder in den Besitz der Kunsthalle Bremen zurückgekehrt. Es handelt sich um das „Früchtestilleben mit Feigen", eine Arbeit aus den jüngeren Jahren des Meisters, als er noch unter dem Einfluß von Delacroix stand. Sie tauchte vor einigen Wochen bei einem Restaurator in West-Berlin auf, der sich an die Fahndungsanzeige aus Bremen erinnerte. Insgesamt gingen dem Bremer Kunstmuseum bei Plünderungen im Frühjahr 1945 Bilder und Grafiken im Werte von 9 Millionen DM verloren.

Der Kustos der Antikensammlung in den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, Dr. Adolf Greifenhagen, verläßt nach einjähriger Tätigkeit Kassel. Greifenhagen wird die nach Wiesbaden ausgelagerten Bestände des ehemaligen preußischen Kunstbesitzes nach Berlin überführen und sie zusammen mit den aus Celle nach Berlin zurückgebrachten Kunstschätzen in einem neuen Antikenmuseum vereinigen. Das neue Berliner Museum, das Greifenhagen leiten wird, soll im Stüler-Haus gegenüber dem Charlottenburger Schloß eingerichtet werden. Dort wird ein neues Museumsviertel ent-

stehen, das die prähistorischen Sammlungen, Aegyptica und die Antikensammlungen umfassen wird. fhs.

1500 Gemälde, Plastiken, Zeichnungen, Drucke und Werke der angewandten Kunst wird eine große Ausstellung deutscher Kunstgüter enthalten, die z. Zt. im Moskauer Puschkin-Museum stattfindet, bevor diese bei Kriegsende in die Sowjetunion gebrachten Schätze an die Regierung der deutschen Sowjetzone zurückgegeben werden.

Ein Aquarell von Edouard Manet im Werte von etwa 5000 DM ist auf einer Ausstellung in der ostfranzösischen Stadt Annecy gestohlen worden. Man vermutet, daß der Dieb versuchen wird, das Blatt, das den Quay Arsage in Boulogne zeigt, über die Grenze zu schmuggeln.

Der Deutsche Kunsthistoriker-Kongreß fand in Trier statt. An dem alle zwei Jahre stattfindenden Kongreß nahmen rund 150 Hochschulprofessoren, Museumsdirektoren und Denkmalspfleger aus dem gesamten Bundesgebiet teil, ferner als Gäste Kunsthistoriker aus Österreich, Belgien, Frankreich, England und der Schweiz. Im Mittelpunkt der Erörterungen der Kunsthistoriker stand die Restaurierung des Kaiserdomes in Speyer, die bis zum Jahre 1961, der Tausendjahrfeier des Domes, abgeschlossen sein soll.

55 Jahre nach seinem Tod hat Paul Gauguin endlich ein würdiges Grabmal bekommen. Die Initiative ging von dem Marinemaler Pierre Bompard aus, der im Auftrag des französischen Gouverneurs mit primitiven Hilfsmitteln an dem einsamen, schwer erreichbaren Platz der Marquesas-Insel Hivaoa (La Dominica), wo der Künstler bestattet ist, das Grabmal errichten ließ. Auf einer Unterlage von schwerem Stein nach Art der „Marae", der polynesischen Kultstätten, trägt eine rote Grabplatte den Namen Gauguins. Ein sehr alter Jasminbaum breitet seine Blüten über die Stätte, die einen großartigen Blick auf die See bietet. np.

Das Karl Ernst Osthaus Museum in Hagen zeigt vom 6. September bis 12. Oktober eine Gedächtnisausstellung Henry van de Velde. Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung wird der Karl-Ernst-Osthaus-Preis der Stadt Hagen verliehen.

Salvador Dali ließ ein neues Selbstbekenntnis veröffentlichen. Darin erklärt er u. a.: „Ich bin keineswegs irrsinnig. Mein Psychiater versichert es mir. Dr. Roumatner, der seit 5 Jahren meinen Geisteszustand während fast regelmäßig einsetzender delirischer Krisen untersucht, versichert mir, daß mein Gehirn eines der bestorganisierten der Welt ist. Das Typische meiner Persönlichkeit ist meine Exzentrizität. Mein außerordentlich starker Geltungsdrang ist nichts anderes als die Manifestation meiner Persönlichkeit. Die Auffassung, daß ich mich für den besten Maler der Welt halte, ist falsch. Wenn ich meine Gemälde mit denen der Renaissance-Maler, vor allem mit Raffael vergleiche, bin ich mir in vollem Maße der Katastrophe meines Oeuvres bewußt. Immerhin darf ich mich mit Recht dank meines persönlichen Stils für einen der größten Künstler unserer Zeit halten. Ich behaupte mit voller Überzeugung, daß mein Intellekt sich durchaus mit dem Heisenbergs messen kann, da ich genau zu denselben wissenschaftlichen Schlußfolgerungen wie der berühmte deutsche Physiker gelangt bin." Marc Chagall kommentierte die Bekenntnisse Dalis mit den Worten „Mister schugge".

Ein nach einem Bilde Picassos geschaffener Gobelin wurde der UNO für ihren Sitz in New York leihweise überlassen. Die Vorlage „Mädchen auf der Leiter", stammt aus den dreißiger Jahren. Um sein Einverständnis mit der Ausführung zu dokumentieren, hat Picasso den Gobelin signiert. Der Wert des Stückes wird auf 15 000 Dollar geschätzt. np.

Ausstellungen

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle: 20. 9.—19. 10. „Moderne italienische Malerei — Sammlung Cavellini".
Gesellschaft der Freunde junger Kunst: 20. 9.—19. 10. „Junge Italiener — International Art Club".

Braunschweig
Kunstverein, Haus Salve-Hospes: 28. 9.—26. 10. „Oscar Kehr-Steiner, Gemälde. Hector Trotin, Bilder eines Sonntagmalers".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr. 23. 8. bis 1. 10. „Neues Forum — Jahresausstellung 1958. Fritz Dehn und Maria Dehn-Misselhorn, Appeln, Malerei, Grafik".
Überseemuseum: 30. 8.—14. 9. „Handweberei von Hinrichsen". 20. 9.—10. 11. „Persische Miniaturen".

Darmstadt
Galerie Ludwig A. Bergsträsser, Wilhelminenstr. 2: 2. 8.—6. 9. „Karl-Heinz Wienert, Ölbilder und Grafik. Hadfried Rinke, Neue Goldschmiedearbeiten".

Düsseldorf
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: 10. 8.—9. 9. „Heinz Reinhold Köhler, Siegen, Gemälde".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, I: September „Bilder französischer Maler".

Essen
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: September „Kunst und Bergbau". Oktober „30 Jahre Galerie Schaumann in Essen".

Esslingen
Städt. Ausstellungsräume; Landolinshof: 6. 9.—5. 10. „Alfred Kubin".

Frankfurt
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 20. 8.—14. 9. „Fr. Scherff".
Zimmergalerie Franck, Vilbelerstr. 29: 21. 8.—11. 9. „Jupp Lückeroth".
Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath: 8. 8.—20. 9. „Christian Rohlfs, Gemälde, Aquarelle und Druckgrafik".

Freiburg
Kunstverein, Talstr. 12: 7. 9.—5. 10. „Farbige französische Grafik".

Freudenstadt
Kurhaus, Kleiner Saal: 16. 8.—7.9. „Willi Müller-Hufschmid, Karlsruhe. Franz Bucher, Tuttlingen".

Friedrichshafen
Bodensee-Museum: 6. 9.—15. 10. „Künstler aus dem deutschen Osten".

Gelsenkirchen
Städt. Kunstsammlung: 24. 8.—28. 9. „Düsseldorfer Maler im Süden, Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen".

Hagen
Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: 6. 9. bis 12. 10. „Henry van de Velde — Gedächtnisausstellung, 1863—1957".

Hamburg
Galerie Commeter: September „Xaver Fuhr, Gemälde und Aquarelle".
Kunstverein, Kunsthalle, Glockengießerwall: 12. 9. bis 26. 10. „Rolf Nesch, Kollektivausstellung".
Bücherhalle Winterhude, Wasserturm, Stadtpark: 3. 9.—11. 10. „Pflanze und Figur — Malerei von Charlotte Hilmer".

Hannnover
Kunstverein: 17. 9.—12. 10. „46. Herbstausstellung".

Höxter/Weser
Museum Schloß Corvey: Bis 15. September „10. Corveyer Kunstausstellung".

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Villenstr. 5: 10. 9. bis 5. 10. „Jahresausstellung 1958 der Pfälzer Künstlergenossenschaft".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 24. 8.—21. 9. „Künstler aus dem Rhein-Neckar-Raum, Malerei und Grafik".
Galerie Gallwitz, Karl-Friedrich-Str. 26: 5. 9.—20. 10. „Franz Bucher, Plastik, Relief, Grafik".

Kassel
Grafisches Kabinett, Friedrich Lometsch: September „Walter Brandt, Aquarelle".

Köln
J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: September „Friedländer, Paris, Grafik".
Kunstverein: 29. 8.—4. 10. „Hundert erlesene Lithografien aus der Sammlung Neuerburg, Köln".
Wallraf - Richartz - Museum, Kupferstichkabinett: August—Oktober „Aquarelle und Handzeichnungen der Sammlung Haubrich".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: 2. 9.—21. 9. „Peter Steinforth, Bruno Erdmann, Gemälde und Grafik". 23. 9.—10. 10. „Internationale Ausstellung von Amateur-Fotografen".

Mannheim
Städt. Kunsthalle: 5. 9.—5. 10. „Deutsche Kleinplastiken der Gegenwart. Otto Niemeyer, Holstein, Gemälde".

München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstraße 60: 16. 8.—20. 9. „E. W. Nay". 13. 9.—8. 10. „Breustedt und Margret Bilder".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26/I: 18. 8. bis 18. 9. „Johannes Selbertinger, Malerei und Grafik".
Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: 29. 8.—7. 10. „Brigitte Meier-Denninghoff".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: Juni—September „Künstler der Biennale 58". 2. 9.—15. 10. „Asger Jorn, Ölbilder und Keramiken".

Offenbach
Klingspor-Museum, Herrnstr. 80: Bis 12. 9. „Buchkunst, Bildeinbände — Hochschule für Bildende Künste in Hamburg".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle, Ikonen-Museum, Platz am Hauptbahnhof: 7. 9.—5. 10. „Realités Nouvelles — 100 ausgewählte Gemälde und Plastiken aus dem diesjährigen Sommersalon im Musée National d'Art Moderne, Paris".

Reutlingen
Spendhaus: 7.—28. 9. „Junge Künstler aus dem deutschen Osten".

Schweinfurt
Kulturhaus: 20. 9.—31. 9. „Ober- und Unterfränkische Künstler 1958, Malerei, Plastik, Grafik".

Siegen
Buch- und Kunsthandlung Ruth Nohl, Kölner Str. 44: Bis 15. 9. „Klaus J. Fischer."

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 24. 8.—19. 10. „Wilhelm Schmurr, Gemälde".

Ulm
Museum: Bis 5. 10. „Grafik des 20. Jahrhunderts aus eigenem Besitz".

Wiesbaden
Städt. Museum: 24. 8.—28. 9. „Stanislaus Stückgold".

Wuppertal-Elberfeld
Galerie Parnass, Alte Freiheit 16—18: Bis 15. 9. „Georg van Haardt, Paris, Ölbilder".

AUSLAND

Amsterdam
Rijksmuseum: 28. 6.—28. 9. „Holländische Kunst des Mittelalters".

Ascona
Galleria d'arte, piazza della chiesa: 23. 8.—12. 9. „Italo Valenti, Malerei, Mailand - Carmelo Cappello, Skulpturen, Mailand".

Basel
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: 10. 9.—10. 11. „Impressionisten bis Picasso, Braque, Rouault".
Kunstverein: 13. 9.—12. 10. „Lovis Corinth". 19. 9. bis 12. 10. „Strukturen — Kunst und Wissenschaft".

Charleroi
Palais des Exposition: 5. 7.—14.9. „Die Kunst des 21. Jahrhunderts".

Paris
Musée des Arts Décoratifs: Bis Ende September „Französische Wandteppiche 1958".
Galerie Durand-Ruel, 37, av. Friedland: Bis 25. Oktober „Renoir".
Bibliothèque Nationale: Bis Ende September „Dunoyer de Segonzac — Byzanz und das mittelalterliche Frankreich".

Salzburg
Salzburger Dom, Oratorien: 28. 7.—30. 9. „1. Biennale christlicher Kunst der Gegenwart".

Zürich
Galerie Palette: 4.—30. 9. „Horst Beck".
Galerie Chichio Haller: 15. 8.—15. 9. „Braque, Giacometti und Miró".

Vorschau auf die Pariser Wintersaison

Galerie A. G.: Altmann, Pierrakos, Robert Tatin. November „Sam Andel, Guastela".
Galerie Ariel: Oktober „Bitran".
Galerie Arnaud: September „Divergences", Oktober „Panafieu", November „Oscar Gauthier".
Galerie Breteau: „Robert Fontene, Zwoboda, Skulpturen".
J. C. de Chaudun: „Havret de Maria".
La Demeure: „Louis Marie Jullien, Mathieu Mategot".
Iris Clert: 15. Oktober „Jaouen".
Jacques Dubourg: „Riopelle, Calliyannis, Patrice, Nicolas de Staël".
Studio Paul Facchetti: „Kemeny, Dubuffet, junge abstrakte Maler".
Galerie de France: „Jacobsen, Maryan, Gonzalez".
H. le Gendre: „Arnal, Bott, Clerc, Corneille, Sugai". November „Neuere Bilder von Arnal".
Galerie Institut: September „Der naive Maler Bouquet".
Galerie Jacques Massol: 15. Oktober „Gruppenausstellung der Maler der Galerie". Dezember: „Aquarelle und Zeichnungen". 15. Januar „Mogens Andersen".
Galerie Philadelphie: Oktober „Goldstein". November „Roger Barr, John Ulbricht".
Galerie Rive Droite: „Mathieu, Sam Francis, Joan Mitchell, Capogrossi". November „Leonor Fini".
La Roue: 1.—15. Oktober „Ideo Pantaleoni". 15. bis 30. Oktober „Anton Rooskens".
Galerie St. Augustin: November „Janson".
Galerie de Seine: „Pollack, Biala, Goetz".
Galerie Stadler: Malerei von „Appel, Damian, Domoto, Francken, Hosiasson, Imai, Jenkins, Saura, Serpan, Tàpies, Wessel". Skulpturen von: „Delahaye, Falkenstein".
Galerie Dina Vierny: November „Christine Boumeester". Dezember „Nikifor de Krynica, naive Malerei".

Berichtigungen

Den Kunstpreis von Nordrhein-Westfalen für Plastik erhielt der Bildhauer Kurt Lehmann, nicht Kurt Schumann, wie es in unserem Juli/August-Heft hieß.
In den Bericht über die Malerei auf der Brüsseler Weltausstellung von Hanns Th. Flemming des gleichen Heftes hat sich im vorletzten Absatz sinnentstellend das Wort „Spezialitäten" eingeschlichen. Es muß richtig heißen: Auch seine (Kandinskys) große Spannweite wird offenbar, die die nachfolgenden „Spezialisten" nur in den seltensten Fällen erreichen.

Beilagenhinweis



